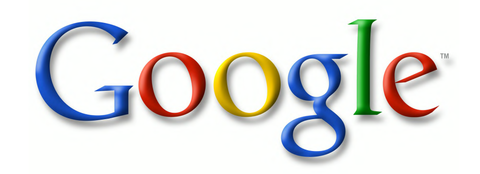



Digitized by Google

GOYA

PAR

LAURENT MATHERON.

PARIS

SCHULZ ET THUILLIÉ

Rue de Seine, 14.

1858

GOYA

A

MONSIEUR E. DELACROIX.

BORDEAUX. — TYP. G. GOUNOUILHOU, PL. PUY-PAULIN

GOYA

PAR

LAURENT MATHERON.

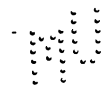
PARIS

SCHULZ ET THUILLIÉ

Rue de Seine, 14

—

1858



GOYA

L'Espagne semble vouloir renaître aux arts : nous avons pu le constater, avec tout le monde, à l'Exposition universelle de 1855. Un petit groupe d'artistes formés aux bonnes écoles, ayant foi en l'avenir de leur pays, s'efforcent de ramener la peinture à des jours glorieux et déjà bien loin de nous. Ils ont enrayé la décadence et refoulent lentement son courant. A la tête de cette pléiade de vaillants artistes, se trouve la famille des Madrazo, dont le chef, don José, est à la fois premier peintre de la reine Isabelle et directeur des Musées royaux.

Il nous sera peut-être un jour donné d'étudier cette génération dans ses œuvres : il n'est pas temps encore. Suivant l'école dans son mouvement rétrospectif, nous arrêterons aujourd'hui

nos regards sur un artiste qui est venu, il y a eu hier cent ans, comme pour servir de trait d'union — à grande distance — entre les vieux maîtres et les maîtres à venir; figure étrange, et rayonnant d'un éclat fantastique du sein d'une période obscure.

Comme si tout en lui était fait pour étonner, Goya apparaît spontanément entre une suite de peintres dont le nom nous est à peine resté, et parmi lesquels un tel homme ne pouvait trouver ni racines, ni rejetons. — Ses petits-fils viendront plus tard : dans l'échelle des êtres, c'est le signe des puissantes natures de se reproduire après une lente gestation.

En Espagne, l'heure de l'histoire arrive vite pour les artistes comme pour les hommes d'État. Quoique Goya ait presque été notre contemporain, on peut déjà rechercher quelle place il occupe dans l'école espagnole. Pour en avoir parlé hâtivement, peut-être, certains critiques ont surfait ou abaissé sans mesure cette gloire espagnole. Nous n'avons pas la prétention, quoique venu plus tard, de formuler un jugement sans appel. Nous apportons simplement de nouveaux éléments au débat, désirant que de plus autorisés jugent après nous en dernier ressort.

GOYA.

I

Jusqu'à présent on a assez généralement présenté Goya comme un philosophe de bonne humeur, un caricaturiste malin, un mystificateur émérite, et rien de plus, — si bien que, sur la foi de cette banale appréciation, il y a des gens qui n'hésitent pas à accoler au nom du peintre de Charles IV la triviale épithète de farceur, absolument comme s'ils parlaient de M. Biard.

Caractère étrange, fantasque, en retard de deux ou trois siècles; artiste doué d'aptitudes diverses, multiples; penseur hardi, rêveur en plein soleil, conteur piquant et de libre langage; robuste et impétueux jusqu'à la furie, dans la grande peinture; ferme, saisissant de vérité, serrant de près la nature, dans le portrait; spirituel, enjoué, prime-sautier dans la peinture de

genre; observateur profond, espagnol jusqu'au bout des ongles dans la peinture de mœurs; graveur inspiré, fantastique, éclatant de spontanéité, — Goya présente à la critique vingt aspects différents : il est taillé à facettes comme un diamant.

Aucun maître des Espagnes n'avait avant lui dépensé, sans compter, tant de talent dans tant de sphères à la fois. Goya veut produire à tout prix et pour tout le monde, sans dédaigner les ouvrages les plus infimes, comme s'il était plus jaloux de la popularité que de la gloire. Il pousse parfois l'entraînement jusqu'à la prodigalité, et il lui arrive d'imiter ces millionnaires fastueux qui, les jours de liesse, jettent l'or à pleines mains par les fenêtres — avec cette différence que tous les jours sont, pour l'artiste, jours de liesse. Cette excessive prodigalité creuse un abîme entre lui et les vieux maîtres qui l'ont devancé. Ces grands thésauriseurs administraient bien autrement leurs richesses : ils en étaient meilleurs ménagers et les plaçaient plus fructueusement. Aussi Murillo, Velazquez, Alonso Cano, Ribera, le célèbre hispano-italien, sont-ils devenus et demeureront-ils toujours de beaucoup plus grands personnages que Goya.

A première vue, Goya, comme on le dit, en effet, peut bien avoir l'air d'un philosophe jovial; — mais, de plus près, on s'aperçoit qu'il ne rit souvent que du bout des lèvres; que sa gaîté a quelque chose d'amer, de sarcastique, je ne voudrais pas dire de satanique; que le rire est une arme de guerre dont il se sert pour attaquer à outrance tout ce qui lui semble frein ou discipline, tout ce qui heurte ses idées. — C'est qu'il avait la maladie du siècle; il était possédé de cette fièvre de scepticisme qui sévissait sur le monde, à Madrid comme ailleurs, et qui ne s'arrêtait pas, comme on pense, à la porte des ateliers de peinture. — D'ailleurs, il avait été de lui-même au-devant de l'épidémie : A Rome, il avait frayé avec les esprits forts de l'école française, et, vers la fin de son séjour, il s'y était étroitement lié avec David, le futur glorificateur de Marat. — Mais, allant encore plus vite que le siècle, Goya, lui, ne croyait absolument à rien : en fait de divinité, il n'aurait pas même cru, j'en suis certain, à la déesse Raison.

Certes, je ne demande pas à tous les peintres d'être des Fra Angelico; mais comme toutes les négations sont stériles, j'augure mal des sceptiques incurables, et je crois qu'il ne faut pas être

absolument prophète pour marquer la hauteur ultime où pourra s'élever quiconque n'a que le doute en partage, et pour lui dire : Tu n'iras pas plus loin! L'aigle lui-même, ce roi de l'espace, ne peut atteindre son aire quand il s'est rongé les ailes, et le premier rustre venu peut impunément lui donner des coups de bâton.

En mainte occasion, l'artiste a nettement formulé sa profession de foi. Un jour, l'évêque de Grenade, visitant son atelier, à sa *Casa de Campo,* s'arrêta devant un tableau représentant un spectre à demi sorti du tombeau, et, de sa main décharnée, écrivant sur une page que ses yeux creusés ne pouvaient pas voir, le mot : *Nada!* D'autres fantômes, à formes indécises, peuplaient le fond de la toile; l'un d'eux tenait des balances dont les plateaux vides étaient renversés. L'évêque contemple quelque temps cette composition et s'écrie : Néant! Rien! Idée sublime! *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas!*

Goya, alors vieux et sourd, demande à l'un des assistants ce qu'a dit le Prélat.

Ah! s'écrie-t-il à son tour, en éclatant de rire, pauvre Monseigneur! comme il m'a compris... Mon revenant veut dire qu'il a fait le grand voyage et qu'il n'a rien trouvé là-bas!

Voilà un commentaire sans réplique. Mais ce n'est pas assez. Un clou suffit à un cadre, tandis que les feuilles de papier que la presse noircit peuvent voler à tous les vents du ciel. Or, pour que tout le monde sache bien ce qu'il y a au fond de sa pensée, le hardi sceptique gravera de sa pointe la plus explicite cette triste et lamentable composition. Il avait alors pourtant passé depuis longtemps l'âge des folles croyances et des aveuglements intéressés! Mais le soleil a ses taches.

Quoiqu'il soit venu au monde marqué du sceau des grands artistes, et que l'on sente en lui surabonder la force, la sève espagnole, une imagination vive et sans repos; quoiqu'il ait été doué d'une fécondité inépuisable et sans lassitude; qu'il ait deviné et multiplié toutes les pratiques de son art, — Goya n'occupe pourtant qu'un rang secondaire dans la galerie des anciens maîtres dont l'Espagne se glorifie à juste titre. On sait pourquoi maintenant: En arborant le drapeau du scepticisme, d'ailleurs si peu en harmonie avec le génie de l'Espagne, il avait bénévolement abaissé sa sphère, rétréci son cercle, écourté son rayon.

On a voulu souvent dresser l'arbre généalogique de Goya, et on y a rattaché des rameaux

qui devaient se trouver fort dépaysés sur cette souche. Or, l'artiste a lui-même indiqué sa filiation dans une note écrite pour un catalogue, et que nous avons sous les yeux : « Je n'ai eu d'autres maîtres, dit-il, que la nature, Velazquez et Rembrandt. » Mais il aurait pu ajouter quelques noms qui, pour ne pas appartenir au domaine de la peinture, n'en sont pas moins de sa famille. Goya emprunte à Velazquez son amour pour la nature, et il le pousse jusqu'à l'adoration; il tient aussi de lui la vigueur et la fierté du pinceau, la mâle austérité de la palette, la sûreté et la profondeur du coup d'œil; — de Rembrandt il a la baguette enchantée, le clair-obscur merveilleux, la lumière fantastique. Toutes ces qualités, qu'il possède, il faut le dire, à un moindre degré que ces maîtres, éclatent dans ses grandes toiles; mais c'est surtout dans ses portraits qu'il manifeste, en tant que peintre, sa plus haute puissance.

Presque tous les maîtres espagnols, les plus espagnols surtout, ont eu leur pente vers le réalisme, et ils se sont adonnés à ce mode ingrat, et qui n'avait pas encore de nom, aux dépens du style et du caractère. Sur ce point, Goya a été de son pays, et il est réaliste jusque dans ses pro-

ductions les plus hoffmannesques. Cependant, il n'a jamais recherché, de parti pris, le laid ou l'horrible; s'il s'en accommodait volontiers, c'était à la seule condition que son goût prononcé pour le pittoresque y dût trouver son compte. — Il faut lui rendre une autre justice. Ce matérialiste effréné — tant il est vrai que la logique est chose difficile à qui fait fausse route! — ne peignait jamais pour peindre, et il eut fort dédaigné la théorie de l'art pour l'art : Il broyait des idées avec ses couleurs; son impétueux pinceau était toujours au service de quelque sentiment, et il aimait à le promener sur le clavier des passions humaines. — Mais de quel ordre étaient ces idées et ces sentiments?... On le devine. — Après avoir volontairement renoncé à l'élévation, Goya s'était aperçu qu'il y a une autre dimension de l'esprit humain que peut mesurer le talent ou le génie : c'est la profondeur. Tandis que d'autres, avec Fiesole, aspirent au ciel, Goya fouillera de son crayon curieux les sombres abîmes du Tartare. — A chacun son lot.

Comme fantaisiste, peintre de mœurs, chroniqueur, Goya est le peintre national par excellence, et on ne peut lui assigner ni devanciers, ni successeurs : à peine, dans ces derniers temps,

eut-il des plagiaires [1]. Il est venu juste à point pour donner un corps à des idées, des usages, des mœurs, qui devaient bientôt s'effacer sous le vent des révolutions. Il a un pied dans le vieux monde et un pied dans le nouveau : il est à cheval sur le XVIIIe et sur le XIXe siècles ; son regard ne perd rien du spectacle qui s'offre à lui, et la toile ne se baissera pas si vite qu'il n'ait eu le temps d'en daguerréotyper les images, les scènes les plus saillantes. Ces productions curieuses et rapides, si variées et si nombreuses, le rendront toujours cher au peuple espagnol, qui ne parle de lui qu'en se découvrant, et qui le porte dans son cœur, peut-être un peu plus haut placé que Velazquez et Murillo.

Goya a gravé lui-même une partie de ses scènes nationales. Les amateurs connaissent et recherchent ces ouvrages d'une pointe vive, spirituelle, capricieuse, sans égale parmi les graveurs de la péninsule, et ayant droit à une place d'honneur dans les meilleures collections. C'est par là surtout qu'il a conquis sa célébrité universelle. En peu d'années, son œuvre gravé a rendu son nom européen : à Madrid, à Paris, à Londres,

[1] Voir pour les notes à la fin du volume.

vous trouverez quelques-unes de ses estampes, et vous les verrez traiter avec les égards qu'on accorderait à des morceaux échappés du portefeuille de Rembrandt.

Si pour fixer et résumer cette vue générale, il fallait marquer la place de Goya dans l'école espagnole, je n'hésiterais pas à le faire asseoir immédiatement après le dernier des cinq ou six grands maîtres qui ont illustré le XVI[e] et le XVII[e] siècles. Mais si, pour user d'un procédé simple et commode d'ordinaire, je devais le faire juger par comparaison, et en lui trouvant, dans l'histoire de la peinture, quelque personnalité parallèle, grande serait ma perplexité : On dirait, en effet, qu'autour du berceau de Goya se sont réunis, comme dans un conte de fées, Velazquez, Callot, Wateau, Ostade, Rembrandt, Hoffmann, sous la présidence du Dante, et que chacun de ces illustres personnages lui ayant légué un don particulier, l'artiste s'est fait de cet assemblage hétéroclite une individualité unique, bizarre, déroutant l'analyse et imposant l'étonnement.

II

Il y a dans le royaume d'Aragon, à quelques lieues de Sarragosse, une petite ville appelée Fuendetodos : une étroite rivière, l'Huerba, coule à ses pieds; des montagnes couvertes de pins et de bruyères l'entourent et lui font un horizon grandiosement découpé; les ruines d'un château bâti par les Maures, lui donnent une teinte historique et complètent le paysage.

Francisco Goya y Lucientes est né dans cette petite ville, le 31 mars 1746. Son père était doreur de son état, et avait, pour toute fortune, deux maisons au soleil. Le bonhomme ne prit pas grand soin de l'éducation de son fils : il le laissait vivre en plein air et courir sur les montagnes voisines, comme s'il eût voulu en faire un robuste campagnard.

Le petit Francisco était, en effet, à quinze ans, un garçon de bonne mine, vigoureux et alerte, pouvant défier un cerf à la course. Mais, pour qui savait voir, son œil vif, sa physionomie mobile et animée, révélaient, de plus, une âme active et ardente.

Un jour qu'il allait porter un sac de blé au proche moulin, il se reposait à mi-route, et charbonnait, en chantonnant, un cochon sur un mur. Sa bonne étoile amena par là un vieux moine de Sarragosse, qui se connaissait en hommes et les mesurait d'un coup d'œil. Le religieux s'arrête, et après avoir attentivement considéré le petit garçon, dont la main court sur le mur, il lui frappe sur l'épaule et lui demande quel est son maître.

— Je n'en ai point, Révérence, et je n'en ai que faire, — répond Francisco.

— Si tu veux venir avec moi à Sarragosse, je te donnerai un maître, et tu deviendras un grand peintre.

— A Sarragosse! Je le veux bien, si mon père y consent.

Le père de Goya eut le bon esprit de croire le moine sur parole. Le petit Francisco fut amené à Sarragosse, et placé dans l'atelier de Lujan. —

Le moine cultiva avec prédilection l'intelligence du jeune peintre. Cédant à un sentiment de quasi-paternité, il la voulait faire grande parce qu'il l'avait devinée, comme Cimabué, quelques siècles auparavant, avait deviné Giotto, le pâtre, sur la colline de Vespignano.

La rencontre de Francisco et du moine avait lieu vers 1761, au moment même où Charles III, dépourvu d'artistes, appelait Mengs à sa cour et le comblait d'honneurs et de richesses : Mais le moine avait découvert un peintre à l'Espagne, et Mengs ne sera venu que pour remplir un interrègne.

Quoiqu'il n'ait laissé qu'un nom assez obscur, Lujan de Sarragosse était homme de mérite, artiste d'étude et de labeur. Il comprit que le petit Francisco, avec son âme de feu, devait être longtemps retenu dans les langes des rudiments. Il lui fit copier à satiété les estampes qui emplissaient ses portefeuilles, le contraignant à suivre les modèles jusque dans leurs linéaments les plus ténus. Mais Goya, qui savait déjà que la nature ne dessine pas si menu, étudiait plus volontiers, dans les gravures de son maître, le jeu de la lumière et les morceaux où se rencontraient de grands effets vivement indiqués.

Il se soumit sans murmurer, pendant quatre à cinq années, à ce régime sain, mais fade et débilitant pour un estomac tel que le sien; puis, sachant par cœur toutes les gravures de Lujan, il alla suivre les études de l'Académie de San Luis. C'est là qu'il commença à peindre d'intuition, sans guide, s'efforçant d'oublier leçons, exemples et conseils, et s'adonnant déjà à l'étude des procédés des vieux maîtres, depuis longtemps oubliés ou méconnus.

A cette époque, la Péninsule n'avait pas encore essayé de rompre avec les traditions du moyen âge. Il y avait à Sarragosse de fréquentes collisions entre les paroissiens de San Luis et les paroissiens de Notre-Dame del Pilar : on se battait pour l'honneur du clocher. Goya prenait volontiers part à ces disputes, par pur amour de la bataille. Il était — curieuse rencontre — dans le camp de la petite église del Pilar, qu'il devait plus tard décorer de ses fresques.

Dans le royaume d'Aragon, il n'y a pas loin de la main à la dague. Or, il arriva qu'une nuit de bataille, trois hommes restèrent sur le carreau. Le Grand-Inquisiteur ordonna l'arrestation de tous les combattants. Le père de Goya en fut prévenu par un Familier de sa parenté. Il n'y avait

pas de temps à perdre : Francisco aimait trop le soleil pour n'avoir pas peur des cachots du Saint-Office. On fit son paquet à la hâte, et on le mit secrètement en route pour Madrid. En l'embrassant, son père lui donna cinq cents francs, tout le trésor de la maison, et lui dit : — Mon fils, si tu es sage, cet argent peut te mener à Madrid et à Rome.

Nous manquons de documents sur le séjour de Francisco à Madrid. — Mengs était en pleine faveur. — François Bayeu de Subias, que le jeune artiste avait déjà connu dans l'atelier de Lujan, s'y était aussi fait adopter par la cour. — La grâce outrée, la manière aimable, la noblesse un peu guindée de Mengs, ce subtil chercheur d'un idéal indéfini, ne pouvaient pas plus captiver Goya que la correction efféminée et l'afféterie toute française de son ami Bayeu. Après quelque temps d'un commerce intime et suivi avec les chefs-d'œuvre du musée du Roi, il résolut de se rendre à Rome. — Il se rappelait l'avis de son père, et de modestes travaux lui avaient d'ailleurs permis d'accroître un peu son petit capital.

Une nouvelle aventure précipita le départ de l'artiste. Un soir qu'il s'était attardé dans les rues de Madrid, il reçut un grand coup de poignard

dans le dos. Avait-il été surpris sous quelque balcon, râclant, suivant la mode d'autrefois, les cordes d'une guitare indiscrète?... ou le poignard avait-il été l'instrument soudoyé de quelque vulgaire vengeance?... La tradition est muette. Quoi qu'il en soit, Goya guérit sa blessure, et partit au plus vite, méditant en chemin sur l'inclémence d'une destinée qui marquait ses débuts dans la vie par un coup de poignard et par une menace de l'Inquisition.

III

Les touristes qui visitent les musées et les palais d'Italie éprouvent ce mélancolique sentiment qui les poindra au cœur quand ils traverseront les rues de Pompéi. Comme dans l'antique cité sortant de ses cendres, ils cherchent en vain le peuple qui fut fait pour ces splendeurs de l'art : Ils ne rencontrent, pour ainsi dire, que des *ciceroni* estimant les œuvres d'art suivant leur action sur la générosité des visiteurs; et ils peuvent prendre une juste idée de ce qu'ils verraient si, d'aventure, le roi de Naples décrétait un beau jour qu'une partie de son peuple doit aller habiter Pompéi, en commençant par la maison de Diomède et le temple d'Isis!

Il y avait longtemps déjà que l'Italie se montrait sous ce désolant aspect, quand Goya arriva

à Rome : plus d'école, plus d'artistes, plus d'art. A peine rencontrait-on, par ci par là, quelque descendant attardé de ces maîtres de la décadence, que Winkelmann a justement appelés les *corrupteurs de l'art*. — Je ne parle pas de ces contingents d'artistes envoyés à Rome par tous les peuples, et posant leur tente, pour un jour, dans la ville éternelle, comme font les archéologues qui vont étudier l'Acropole d'Athènes.

Goya en prit aisément son parti : il aimait mieux les musées que les écoles, et les vieux maîtres que les nouveaux. Il ne se réunit point aux pensionnaires que, depuis quelque temps, l'Espagne entretenait à Rome. L'étude solitaire lui agréait particulièrement. Il avait soif de liberté, et il avait donné à maître Lujan tout ce que sa nature abrupte était capable de sacrifier à la discipline et à la subordination. — Il resta quelque temps à Rome, et parcourut ensuite toute l'Italie, vivant dans les musées et dans les galeries particulières, peignant peu, méditant beaucoup : Il passait ses journées, sans crayons et sans pinceaux, devant les toiles des maîtres, cherchant à pénétrer leurs plus intimes beautés, étudiant la palette et les procédés de chacun, comparant entre eux ces illustres peintres dont il

avait déjà admiré les chefs-d'œuvre à Madrid. Dans ce travail recueilli et soutenu, l'artiste accumulait et centuplait les forces qu'il sentait fermenter en lui : tout en gardant sa personnalité entière, intacte, il donnait une trempe plus forte à son âpre et impétueux génie.

Le père du jeune artiste, qui, — chose rare en pareille occurrence, — croyait à l'horoscope du moine, avait vendu sans murmurer ses deux maisons, pour que Goya pût prolonger son séjour en Italie et pour qu'il pût étudier à sa guise, librement et dégagé des prosaïques soucis de la vie. Fort rarement, quand les subsides paternels n'arrivaient pas à temps, Goya faisait en un tour de main quelque copie pour payer son dîner; ou bien, usant d'un procédé plus conforme à son caractère, et prenant le contrepied d'une supercherie commune aux artistes doués d'une grande facilité d'assimilation, il vendait pour des copies des tableaux qu'il exécutait en s'inspirant de ses maîtres favoris.

Une de ces toiles tomba sous les yeux du consul général nouvellement accrédité par Catherine II auprès du Saint-Siége. Homme de tact et de jugement sain, ce personnage était chargé de recruter des artistes pour la Cour de Russie. Il

comprit qu'il avait un maître sous la main, et il fit, au nom de Catherine, des offres magnifiques à Goya. — Quoiqu'il eût peu de goût pour les latitudes boréales, et qu'il sût bien qu'avec le tour de son esprit il n'y aurait pour lui qu'un pas du Capitole à la Sibérie, le jeune peintre, ébloui, consulta son père. Le bonhomme trouvait la séparation déjà bien longue, et il était tombé dans un état voisin de la pauvreté : il fit entendre à son fils qu'il désirait ardemment son retour. C'était un ordre, car Goya eut toujours pour sa famille une tendre condescendance : Il repoussa les offres de Catherine, et tourna le dos à son pont d'or.

Bientôt il quitta Rome comme il avait quitté Sarragosse et Madrid, avec une méchante affaire sur les bras. Irrésistiblement enclin aux folles aventures de roman, il avait simplement tenté d'escalader un couvent dont les murs lui avaient dérobé une jeune romaine chère à son cœur. — L'affaire fit grand bruit; et l'intervention de l'ambassadeur d'Espagne put seule, sous condition de départ, tirer le jeune extravagant de ce mauvais pas.

Le *Mercure de France* (janvier 1772) rapporte un fait curieux du séjour de Goya en Italie. —

L'article vaut la peine qu'on le cite tout entier :

« Le 27 juin dernier, l'Académie Royale des Beaux-Arts de Parme tint sa séance publique pour la distribution de ses prix. Le sujet de peinture était : *Annibal vainqueur, qui, du haut des Alpes, jette ses premiers regards sur les campagnes d'Italie.....*

» Le premier prix de peinture a été accordé au tableau qui avait pour devise : *Montes fregit aceto,* et qui était de M. Paul Borroni, etc.

» Le second prix de peinture a été remporté par M. François Goja, romain *(sic),* élève de M. Vajeu, peintre du roi d'Espagne.

» L'Académie a remarqué avec plaisir dans le second tableau un beau maniement de pinceau, de la chaleur d'expression dans le regard d'Annibal, et un caractère de grandeur dans l'attitude de ce général. Si M. Goja se fût moins écarté dans sa composition du sujet du programme, et s'il eût mis plus de vérité dans son coloris, il aurait balancé les suffrages pour le premier prix. »

C'est bien là Goya : ennemi des corps enseignants, des académies et des joutes académiques, il se fait violence une fois et prend part à un concours public; mais, le naturel revenant

ventre à terre, il peint Annibal de sa brosse la plus espagnole, et il se garde bien de consulter le programme académique. Pourtant, malgré ces crimes de lèse-académie, il va presque à *balancer les suffrages pour le premier prix!*

Tel est l'unique souvenir qui soit resté du voyage de Goya par delà les Alpes. Je me trompe. Il y a peu d'années, les pensionnaires de l'École française de Rome montraient curieusement aux nouveaux venus, des caractères tracés sur un des points les plus inaccessibles de la coupole de Saint-Pierre : c'était la signature de Goya. — Le jeune montagnard aragonnais, avant de quitter la ville éternelle, avait voulu inscrire son nom sur le monument élevé par le vieux Buonarotti à la gloire des Papes et à la sienne; et, pour que personne ne pût de longtemps songer à l'effacer, il avait, au risque de se rompre les os, porté son pinceau à une hauteur où l'on n'avait pu voir depuis longtemps que les oiseaux du ciel égarés dans l'immense coupole. Ce jeu lui était d'ailleurs familier : on l'avait vu maintes fois, pour étudier des fresques de près, monter ainsi, agile et audacieux, à travers le fût des colonnes, les saillies des corniches, les ornements taillés dans les murailles, jusqu'aux voûtes des basiliques.

De tous les hommes qu'il avait connus en Italie, Goya ne parlait, dans sa vieillesse, que du peintre David. Ils s'étaient en peu de temps liés d'étroite amitié. Pourquoi? Je n'en sais rien et l'on en peut être étonné : ces deux planètes ne gravitaient pas dans les mêmes mondes. En cherchant bien, on ne trouverait entre David et Goya qu'un seul point de cohésion : ils étaient possédés l'un et l'autre, à un même degré, de la folie du philosophisme. Encore se séparent-ils, même en cet endroit, dans la pratique de la vie : Goya eut la sagesse de ne se mêler jamais aux événements politiques de son pays; il les laissait passer et se contentait de leur rire au nez, ou, quand il lui plaisait, de les commenter de son spirituel crayon; — tandis que le peintre de Léonidas devait bientôt voter la mort de Louis XVI, présider la Convention, et associer son nom à celui d'un immonde scélérat, en écrivant au bas du portrait de Marat : *A Marat, David.*

Mais s'il n'exista qu'une seule raison d'affinité entre ces deux hommes, on a pu constater que les destinées du premier peintre de Charles IV et celles du premier peintre de Napoléon, ont de singulières ressemblances : ainsi, David et Goya naissent dans le même temps; ils consacrent

leurs pinceaux à la glorification du trône ; ils sont comblés des bienfaits de leurs souverains, comme si la Providence eût voulu leur donner une ironique leçon, et montrer à la postérité l'inanité de leurs convictions ; enfin, ils vont mourir, à quelques années d'intervalle, loin de leur patrie, l'un dans l'exil, l'autre dans les langueurs d'une bénévole émigration.

IV

A Madrid, Mengs donnait toujours le ton à l'école : Le peintre favori de Frédéric-Auguste et du pape Benoît XIV, investi par Charles III d'une sorte de surintendance des arts, avait inscrit sur le fronton de son Académie les noms de Raphaël, de Corrège et du Titien, et de sa main débile et affaiblie il poussait l'école hors de sa voie, dans un chemin de traverse. François Bayeu, devenu peintre de la Chambre, obéissait à cette impulsion; mais, en cherchant Raphaël, il ne trouvait que Vanloo.

Goya arrivait à propos. Il était de taille, s'il eût voulu ou s'il eût pu se donner le rôle de chef d'école, à délivrer, du premier coup, son pays de la domination des peintres étrangers. Il était parvenu au temps de la virilité sans avoir alangui

ses facultés puissantes par de hâtives productions; loin de là, il avait consacré, à leur développement, sa sève et ses forces natives. Comme ces corps robustes qui ont conservé le rare privilége d'une virginité prolongée, il s'était assuré la fécondité et la durée, et il avait devant lui un long demi-siècle de virilité. Il avait beaucoup vu, beaucoup médité, beaucoup appris, et il sentait bien qu'il n'avait qu'à prendre le pinceau pour être un grand peintre.

Mengs accueillit Goya avec faveur. Sentant la vie lui échapper, il voulait, avant de mourir, revoir son pays et le Vatican, et il était heureux de mettre en lumière un artiste qui pourrait peut-être faciliter son départ, et le faire oublier. — Bayeu ne fut pas moins sympathique à Goya : il l'aimait de longue date, et, comme pour sceller cette vieille amitié, il devait bientôt lui donner pour femme sa jeune sœur Josefa.

D'après la tradition, Francisco fut chargé, dès son retour, de dessiner des cartons pour la fabrique royale de tapis, sous la surveillance de Mengs. Il put manifester amplement, dans ces travaux où la liberté de l'artiste n'a, pour ainsi dire, pas d'entraves, la richesse de son imagination, les ressources de son esprit, un sentiment

inné de la peinture décorative, une grande facilité de dessin, — qualités dont il ne se départira jamais, et qui, mûries et affermies, feront plus tard la gloire de ses fresques.

Quoiqu'elles conservassent les signes de la fougue et de la spontanéité, ces premières compositions de l'artiste étaient supérieurement ordonnées, et rappelaient l'étude approfondie des maîtres. Goya ne devait jamais rechercher cette qualité de convention qu'on appelle le style et qui est souvent à deux doigts de la manière, mais il savait déjà marquer ses œuvres d'un cachet particulier d'originalité. Il avait le don du groupe, et il eût fait au théâtre un merveilleux metteur en scène : jaloux de l'ébaudissement des yeux, il trouvait toujours sans chercher, à coup sûr, le côté pittoresque des choses.

On s'est habitué à répéter qu'il ne dessinait pas. On a raison, je l'accorde, si l'on veut dire que, soit parti pris, soit abandon ou impatience de produire, il lui arrivait parfois de négliger certains petits détails ou de laisser subsister certains grands défauts. Mais on se trompe bien si l'on veut faire sortir de là une accusation d'impuissance ou d'ignorance. Goya procédait comme la nature, à qui l'on ne refusera pas, j'espère, quelque en-

tente du dessin; il mettait les plans et les choses en leur lieu, et les montrait par masses, tels qu'ils vous apparaissent à distance, à moins que vous ne soyez myope. C'est ainsi que dessinent, avec moins de laisser-aller pourtant, E. Delacroix, Velazquez, dans sa dernière manière, et beaucoup d'autres grands dessinateurs, toujours sans compter le soleil. — Goya montrera, d'ailleurs, complaisamment, ses qualités de dessin dans les *Caprices*, dans ses principaux portraits, dans quelques dessins qu'il s'est plu à pousser très-loin, peut-être à titre de démonstration. Je connais, par exemple, — ceci étonnera davantage, — quelques études au crayon rouge, dans lesquelles il dévoile une profonde connaissance de l'anatomie. Mais je lui pardonne bien volontiers de n'avoir pas toujours poursuivi en ce genre la même exactitude minutieuse : il faut bien laisser quelque chose à dire aux professeurs d'anatomie descriptive! Et puis, avez-vous si grand plaisir à voir ces peintres qui, déguisant leur brosse en scalpel, suent sang et eau pendant tout un jour pour disséquer et vous faire toucher au doigt quelque muscle profond, qu'on veut deviner sans l'apercevoir?

Dans ses rares conversations sur la peinture,

Goya aimait, sur ses vieux jours, à se moquer des académiciens et de leur façon d'enseigner le dessin : « Toujours des lignes, disait-il, et jamais de corps. Mais où donc trouvent-ils ces lignes dans la nature? Moi, je n'y vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans qui avancent et des plans qui reculent, des reliefs et des enfoncements. Mon œil n'aperçoit jamais ni linéaments ni détails. Je ne compte point les poils de la barbe de l'homme qui passe, et les boutonnières de son habit n'arrêtent pas davantage mon regard. Mon pinceau n'y doit pas mieux voir que moi. — A l'encontre de la nature, ces maîtres candides vont des détails à l'ensemble, et leurs détails sont presque toujours fictifs ou menteurs. Ils ahurissent leurs jeunes élèves en leur faisant tracer, de leur crayon le mieux taillé, et pendant des années, des yeux en amande, des bouches en arc ou en cœur, des nez en 7 renversé, des têtes en ovale. Ah! qu'ils leur donnent donc la nature : c'est le seul maître de dessin! »

L'attention et l'amitié des peintres du roi ne pouvaient pas suffire à l'artiste. Il lui fallait d'autres suffrages. Il jeta soudain dans la circulation ces innombrables tableaux de chevalet que

l'on retrouve aujourd'hui dans toutes les galeries d'Espagne. Les amateurs furent séduits à première vue, et ils se disputèrent bientôt ces toiles curieuses, improvisées au courant du pinceau, brossées en un clin d'œil, et montrant toujours, dans un coin quelconque, comme la signature d'un génie à part.

Goya prenait, dès ce moment, possession de son rôle de peintre satirique, de critique et de censeur des mœurs contemporaines. S'il révélait dans toutes les œuvres où son inspiration avait libre essor, un égal esprit, les mêmes élans de verve, la même prestesse de pinceau, grande était la diversité des idées et des sentiments qu'il mettait en jeu, et l'on le voyait passer sans effort des sujets les plus badins aux conceptions les plus sombres. Tantôt c'était quelque scène galante, quelque repli secret du cœur humain qu'il éclairait d'un vif rayon de lumière; tantôt c'était une halte de bandits ou de gitanos, tout imprégnés de couleur locale; ici, l'artiste, se faisant philanthrope, et saisi d'une belle colère, flétrissait les travers d'une société corrompue et en travail de dislocation; plus souvent, c'était le philosophe sceptique, au badinage frondeur, au sarcasme acéré, au rire strident; enfin, l'artiste a

quelquefois des accès de gaîté épicurienne, comme un petit-fils de Rabelais, ou des accès de sombre lyrisme qui font penser au Dante!

Dans ces œuvres diverses, la part de la critique personnelle est moins grande qu'on ne l'a faite. En beaucoup de cas, l'artiste donnait carrière à ses idées, sans penser à tel ou tel personnage : c'est abaisser son point de vue que de chercher des noms à des figures qui n'en eurent pas dans sa pensée. L'art n'a d'ailleurs rien à voir à ces inutiles commentaires.

Dès cette première étape de sa longue carrière, Goya s'empare, comme peintre de genre, de la première place dans l'école espagnole. Avant lui, aucun peintre n'avait donné une valeur aussi élevée aux manifestations de la vie privée, à des productions étrangères à l'histoire et à la religion : Ses devanciers étaient restés, sans partage, dans des régions plus élevées; ils s'étaient rarement adonnés aux simples récits des mœurs nationales, cette mine inépuisable et capable, en ce temps, d'enrichir plusieurs générations de chercheurs. Mais Goya, renonçant à monter plus haut, avait posé sa tente dans ces vallées de l'art, et il était juste que de sa brosse infatigable il en sondât tous les sentiers. Ce n'est

pas à dire pourtant qu'il ne fera pas de victorieuses excursions dans le domaine de ses maîtres, et que, aussi exclusif qu'eux, il s'enfermera à tout jamais dans le domaine de la petite peinture.

A cette période de sa vie se rattachent les spirituelles fantaisies de l'Académie Royale : les *Courses de Taureaux, el entierro de la Sardina,* l'*Auto-da-fé,* la *Maja,* peintures d'un haut goût et que l'artiste eût signées dans son meilleur temps.

Comme on pense, la popularité ne se fit pas prier pour se livrer à un tel artiste. Cette grande courtisane aime les hommes qui ont le diable au corps, au risque d'en être battue. — En peu de temps, tout Madrid fut épris de Goya. — La Cour et le peuple, d'un commun accord, saluèrent en lui le peintre national par excellence. — Le roi devait bientôt perdre Mengs et reporter sur ce nouveau venu ses faveurs et sa prédilection ; — Bayeu n'était pas assez espagnol pour lui disputer la place qu'il allait prendre.

Observateur curieux, frondeur à outrance, caustique, spirituel, il était en même temps redouté et recherché, adulé et envié. Les grands le caressaient pour avoir ses tableaux et pour

éviter les traits de son inexorable crayon : Ils comptaient avec sa malignité. Ce fut pour lui la source de liaisons illustres, que ses agréments personnels devaient plus tard cimenter et resserrer. Mais, il faut le dire, il ne se privait pas toujours, quand l'occasion venait le tenter, de décocher quelque malin coup de crayon à ses meilleurs amis. On lui pardonnait comme à un enfant gâté dont on chérit l'espièglerie et dont on redoute la mauvaise humeur.

Quant au peuple, il aimait l'ardent Aragonnais, parce que, sorti de la plèbe, il se mêlait volontiers à elle, donnant alors libre essor à sa verve, et jetant à pleines mains à tous venants ses lazzis et ses bons mots. En retour, ce bon peuple lui fournissait, sans s'en douter, ses modèles, ses sujets, et quelquefois ses meilleures inspirations.

Les honneurs arrivèrent à l'artiste avec la faveur populaire et les premières avances de la fortune. Le 7 mai 1780, il fut nommé membre de l'Académie de Saint-Ferdinand, après avoir fait paraître un Christ et un grand tableau destinés au couvent de Saint-François-le-Grand. Ces deux œuvres s'étaient manifestées avec un tel ensemble de qualités magistrales; elles avaient

produit une si profonde impression, — que les portes de l'Académie avaient dû s'ouvrir d'elles-mêmes devant leur auteur.

Le tableau représentant la famille de l'infant don Luis, dont Goya était devenu le familier et l'ami; le portrait du comte de Florida Blanca, le célèbre ministre de Charles III, dans lequel l'artiste se posa en face de son modèle; l'un des portraits en pied de la duchesse d'Albe, — furent exécutés à cette époque, et témoignent de la faveur dont Goya jouissait déjà au Palais, — faveur exceptionnelle, qui atteindra son apogée sous le règne de Charles IV, et — chose rare — durera sans intermittence pendant plus de quarante ans!

V

Goya apportait dans ses mœurs et sa vie intime — si tant est que ce mot puisse être appliqué à qui vit toujours en plein soleil — l'indépendance, la singularité, qui sont comme les caractères dominants de ses créations. Aussi Josefa Bayeu dut-elle faire avec lui grande dépense de mansuétude conjugale. — Les aventures de Goya furent nombreuses et souvent éclatantes. Fugitives et éphémères, ses liaisons, même les plus illustres, se nouaient et se dénouaient quelquefois en une semaine. A peine lui arriva-t-il deux ou trois fois de se montrer infidèle à son inconstance. — Pourtant, au milieu de cette vie agitée et entraînée, Josefa retenait et ramenait toujours à elle, par quelque fil mystérieux, le cœur de son volage époux : elle en eut vingt enfants,

famille nombreuse dont il ne subsistait, en 1828, à la mort de l'artiste, qu'un unique rejeton : don Xavier Goya [1].

Né avec tous les dons de la force, Goya en conserva longtemps les bénéfices. A cinquante ans, il avait encore l'œil vif, la main prompte, l'âme sensible, et il n'avait pas borné le cours de ses galanteries. — Il ne saurait nous plaire d'en défiler ici le long écheveau, et de nous appesantir sur ce point de notre biographie. Si nous l'indiquons en passant, c'est que nous avons à cœur de donner, autant qu'il est en nous de le faire, un portrait ressemblant du maître, et que nous ne voulons pas imiter ces portraitistes qui passent candidement la brosse sur les verrues de leurs modèles, où effacent scrupuleusement de leur cou certaines cicatrices trop pittoresques. — Dans tous les cas, la moralité des faits appartient au lecteur et tombe sous sa juridiction.

Les premiers portraits de Goya l'avaient mis fort à la mode comme portraitiste; et c'était justice, car il était doué d'une telle sûreté de coup d'œil, d'un tel tact physiognomonique, d'une si grande puissance d'observation et de pénétration, il avait si amoureusement étudié la nature, que ses portraits étaient toujours remarquables par la

justesse de l'expression et de la physionomie, par la force et la solidité des dessous; il les charpentait en une séance, et pourtant leur donnait toujours une belle tournure et un grand aspect.

N'avait pas son portrait qui voulait, et il fallait attendre longtemps son tour à la porte de l'artiste. Les plus pressés faisaient l'assaut de son atelier, et s'y précipitaient par les portes et par les fenêtres. — Au nombre de ces impatients, on comptait depuis longtemps la jeune marquise de ***, qui avait en vain sollicité de l'artiste un tour de faveur.

Un jour, le marquis, accompagné de sa femme, alla faire visite au peintre. Ce jour-là, d'aventure, Goya était seul. Au bout d'un instant, le marquis eut une soudaine inspiration. Il se lève, sort, ferme l'atelier à double tour, et jette ces mots par la serrure :

— Maître Goya, vous êtes mon prisonnier. Vous ne sortirez que lorsque vous aurez fait le portrait de la marquise. Je vous donne deux heures !

Et il s'en alla.

La marquise était belle et de mœurs faciles. Le portrait fut fait au bout de la séance. — Un beau portrait, par parenthèse.

— Ah! marquis, dit malicieusement Goya en revoyant l'imprudent mari, il faut faire absolument tout ce que vous voulez.

— Oui, oui, répliqua le naïf marquis en éclatant de rire, et je suis ravi de ma violence, car votre portrait est admirable!

Cette liaison — peut-être à cause de la singularité de son commencement — fut une des plus durables de la vie de Goya; et c'est encore sur le compte de la marquise de *** que l'on met l'anecdote suivante :

Un jour qu'elle devait suivre le marquis à Aranjuez, où était la Cour, la marquise, désirant se dispenser de ce voyage, alla demander un expédient à Goya. L'artiste ne chercha pas longtemps : il saisit son pinceau, et simula sur le pied de la noble dame, mis à nu, la rougeur d'une violente entorse. Le marquis, au désespoir, et craignant pour une jambe dont la Diane antique eût eu le droit d'être jalouse, fait appeler son médecin. Le docte personnage examine attentivement le pied malade, déclare le cas périlleux, et prescrit force émollients, cataplasmes et repos absolu.

Le marquis, fort inquiet, partit seul pour Aranjuez.

Goya donna plus tard, dans ses *Caprices*, une place d'honneur à ce savant personnage, qui était, dit-on, en grande réputation à la Cour. Il le représenta (nº 40 du recueil) sous la figure d'un âne tâtant le pouls à un malade; au bas de la gravure, il écrivit ces mots : *¿ De que mal morirá?* laissant au bout de sa plume cette réponse quasi proverbiale des Espagnols malins : *Du médecin!*

Entre les mille intrigues de Goya, j'en trouve une autre dont le dénoûment n'est pas moins bizarre que le début de l'aventure au portrait. Ici, l'artiste cèdera — chose nouvelle — à un beau mouvement de conscience. — Pourquoi pas?... Vous savez bien déjà que, dans la vie, il ne brillait pas absolument par la logique.

Une grande dame qui avait longtemps aimé l'artiste jusqu'à l'idolâtrie, mourut jeune et laissant dix fortunes de Nabab. Voulant, jusque dans la mort, prouver son amour à l'inconstant Francisco, cette noble dame lui avait légué une somme fabuleuse.

Goya se présente à l'ouverture du testament, comme un homme disposé à faire valoir ses droits, paraissant contenir à peine sa joie et ne se point apercevoir du dépit et de la colère des

héritiers. Mais rien n'échappe à son œil oblique et scrutateur; il se complaît à cette scène d'un haut comique, et, quand vient enfin l'heure du partage, il s'avance au milieu des légataires, et se campant de cet air de fierté castillane qui lui est familier, il leur fait cette dédaigneuse, superbe et cynique déclaration :

— *Caramba!* mes beaux seigneurs, le peintre Goya a bien voulu de votre mère, mais il ne veut pas de vos richesses. Gardez-les pour vous : elles saliraient mes mains!

Et joignant l'action à la parole, il déchire, à la barbe des héritiers stupéfaits, le codicille qui l'enrichissait.

VI

On l'a dit quelque part, Goya était un contemporain de Benvenuto Cellini, oublié par le XVI[e] siècle. On aurait pu ajouter qu'il n'était pas moins batailleur et mystificateur que le célèbre Florentin. Comme ce diable d'homme devait se trouver à l'étroit dans son costume de peintre du Roi! Aussi ne le portait-il qu'à son corps défendant, et l'appelait-il joyeusement sa livrée dorée. — A l'habit à palmes d'or, au chapeau à plumes blanches, à l'épée à poignée d'argent, il eût préféré, sans nul doute, la toque de velours, le pourpoint tailladé, le manteau étoffé, et surtout la longue rapière à lame effilée de l'orfèvre florentin.

Il s'en serait si galamment servi! Il se battait si bien! — Je ne vous dirai pas le nombre de ses

rencontres. Tantôt c'était un mari, plus clairvoyant et moins candide que le marquis de ***, ou un frère courroucé, ou un rival jaloux, qui venaient chercher querelle au bel Aragonnais; tantôt c'était un hidalgo renfrogné qui ne trouvait pas de son goût que le peintre eût égayé la ville et la Cour à ses dépens. Mais, de quelque part qu'arrivassent les querelles, elles étaient toujours les bienvenues. Goya décrochait son arme, et il partait, se frottant les mains à l'idée qu'on allait se donner la distraction d'un coup d'épée et remettant toujours à plus tard les explications. Or, comme il était habile escrimeur et brave jusqu'à l'extravagance, ses adversaires couraient grand risque de ne pas toujours prendre part aux explications. On dit même qu'à la suite d'une de ces rencontres, où les armes lui avaient été plus propices qu'il n'eût voulu, il avait dû s'éloigner quelque temps de Madrid.

Mais Goya n'attendait pas toujours que les cartels allassent le chercher à domicile; il faisait facilement, au besoin, plus de la moitié du chemin : car, s'il riait bien volontiers de tout le monde, il ne voulait que personne osât rire de lui, et, en fait de critique surtout, il ne souffrait pas le plus inoffensif badinage.

Un jour, il rencontre à l'Académie un écrivain qui s'est donné la liberté grande de reprendre quelque chose dans son dernier tableau. Il saisit son propre chapeau, en coiffe l'écrivain, et le lui enfonçant violemment jusqu'aux épaules, il lui dit : « Monsieur le folliculaire, apprenez à respecter la tête assez forte pour porter ce chapeau! »

Une autre fois, Goya invite gracieusement un critique influent à le venir voir. Il le reçoit de son mieux, et après l'avoir fait asseoir dans son atelier, il s'approche de lui, et, en deux coups de pinceau, il couvre ses deux joues de toutes les couleurs dont sa palette est chargée.

— Que signifie cette plaisanterie? — s'écrie le visiteur furieux.

— Je vous rends barbouillage pour barbouillage, — répond le terrible peintre; — je vous défigure comme vous me défigurez dans vos écrits.

Goya aimait beaucoup à faire des armes . cela, disait-il, entretient la main. Le dimanche et les jours de fête, il y avait alors à Madrid des maîtres d'armes qui s'établissaient en plein vent, sur les places publiques, pour amuser les Madrilènes, ce vaillant peuple qui raffolera toujours

des jeux créés à l'image de la guerre. Les maîtres d'escrime campaient de préférence sur la place de l'Angel et sur la place Santa Catalina. Leur théâtre était bâti de quatre pieux fichés en terre et unis par une corde tendue, en guise de rampe. Des bancs, rangés tout le long de la corde, étaient réservés aux spectateurs de distinction; les *dilettanti* du commun s'empilaient derrière les bancs.

Dans ces salles d'armes à ciel ouvert, on jouait du fleuret, de la dague et de la vieille épée. L'impresario offrait des armes aux tireurs de bonne volonté, comme font encore, dans nos spectacles forains, ces amazones enrouées dont les conscrits de la garnison ne manquent jamais de relever le gant.

Goya se plaisait à accepter le défi des maîtres de la place Santa Catalina. Il les houspillait, les excitait de ses lazzis et les battait par-dessus le marché, gardant toujours son plastron vierge de la moindre botte. — Le public prenait grand plaisir à l'affaire, et, dans la jubilation, il n'avait qu'une voix pour crier : *Bravo!* quand le malin Goya s'esquivait en riant de la mine piteuse des maîtres battus.

Mais, entre tous les spectacles de son pays,

celui qu'affectionnait encore plus vivement Goya, c'était les courses de taureaux; et vous le connaissez assez maintenant pour croire qu'il devait singulièrement regretter de ne pouvoir s'y mêler qu'en spectateur. Que n'était-il né au temps où le premier étudiant venu pouvait descendre dans l'arène et mater le taureau! — Il n'avait garde de manquer aux deux courses de chaque semaine, et, selon l'usage, il y allait dans son plus riche costume de majo. Les *toreros* le chérissaient et l'appelaient l'illustre Goya; ils acceptaient volontiers ses décisions quand il lui arrivait, en sa qualité d'*aficionado* consommé, de juger les coups douteux. — L'artiste a laissé un témoignage éclatant de sa passion pour les courses, dans les trente-trois planches qu'on a réunies sous le titre de *la Tauromàquia*. Il a déployé amplement dans ce recueil ses connaissances et son érudition spéciales; il y a raconté l'histoire des *toreros* célèbres, depuis le Maure Gazul jusqu'à l'infortuné Pepe Illo, et enseigné les principales passes ou *suertes* de ce jeu héroïque, — ne laissant aux peintres futurs de la Taureaumachie que la ressource de le copier.

J'aurais pu intituler ce chapitre : *Les Excentricités de Goya*, et le prolonger indéfiniment. —

A Madrid, le premier rapin venu vous parlerait pendant huit jours, sans respirer, des histoires mises sur le compte de Goya par une loquace tradition.

J'ai voulu simplement citer quelques traits, destinés, comme les romans d'alcôve que j'ai dû rappeler, à donner la ressemblance au portrait que j'esquisse. J'ajouterai cependant un dernier fait, pour montrer que notre artiste avait plus d'une corde à son arc, et que, pour captiver la popularité, le hasard lui fournissait parfois de puissants moyens et d'heureuses inspirations.

Je franchis quelques années. — A l'époque de l'Invasion française, Goya était un jour au Prado, entouré d'oisifs qui semblaient attendre de lui une espièglerie, quelque tour d'esprit, dussent-ils en être éclaboussés. Goya avait vieilli, et il n'était pas d'ailleurs à cette heure d'humeur badine; il voulut pourtant donner pâture à la curiosité de son escorte, ne fût-ce que pour ne pas paraître au dépourvu. — Il y avait de la boue sur la place : Goya y plonge son mouchoir et en frappe une muraille voisine; il recommence et va ainsi, pendant quelques minutes, de la muraille au ruisseau, promenant son mouchoir sur la pierre

avec cette vivacité qu'on lui connaît. La foule s'était amassée. Bientôt elle s'agite, étonnée, émerveillée, et jetant des cris d'admiration et d'effroi : elle avait sous les yeux un épisode admirablement rendu de la journée du 2 Mai, peut-être cette même scène que Goya fixa plus tard sur la toile, se servant d'une cuiller en guise de pinceau, et que l'on voit encore, assez malheureusement placée et assez mal éclairée, dans l'antichambre du Musée de Madrid.

L'artiste avait touché une des fibres sensibles du cœur espagnol. Il laissa la foule frémissante et enthousiasmée devant cet étrange tableau.

VII

Goya fut nommé premier peintre du Roi le 31 octobre 1799. Pendant quelque temps, il dut partager ce titre et les priviléges qui en découlaient avec Maella, son prédécesseur. Le prince de la Paix, impatient de voir l'artiste à un rang qui lui revenait de plein droit, avait sollicité du Roi ce nouveau jugement de Salomon. Déjà, depuis plus de dix ans, Goya était peintre de la Chambre, et, longtemps avant la sanction royale, il avait été placé par le sentiment public à la tête de ses rivaux, si tant est qu'il en eût.

Quoiqu'il eût alors plus de cinquante ans, Goya était encore plein de force et de jeunesse. On s'en convaincrait rien qu'à voir les divers portraits de l'artiste, qu'il a peints lui-même à cette époque. Né du peuple, devenu quasi homme de

cour, il offrait un piquant mélange de libres allures et de belles manières : au contact des grands, sa nature abrupte s'était polie et revêtue d'un vernis d'élégance. Qu'on se figure la tournure dégagée d'un hardi *torero* et la prestance superbe d'un noble Castillan, réunies en un seul homme.

Son œil profond et à demi-couvert, son front large et haut, sa lèvre fortement accentuée et d'un dessin impertinent, son menton proéminent, son nez légèrement relevé, son port de tête, apprendraient au moins perspicace tout ce qu'il y avait de puissance, d'énergie, de force de conception, de dédaigneuse fierté, d'esprit d'observation et d'analyse, chez cet homme singulier.

Sevré d'études littéraires dans ses premières années, il n'avait guère fréquenté les livres au temps de son développement intellectuel : d'autres soins l'absorbaient. Cependant, grâce à cette faculté d'intuition et de divination propre au génie, son esprit s'était orné de lui-même, et il ne manquait ni d'agrément, ni de culture. Apte à tous les arts, il eût été un grand musicien, s'il n'eût pas préféré devenir un grand peintre, et si, d'ailleurs, il ne fût pas devenu sourd à quarante ans, comme Beethoven.

Quoique Goya ait été le peintre favori de Charles III, de Charles IV, de Ferdinand VII et du roi Joseph, on l'appellera toujours le peintre de Charles IV. C'est qu'entre les années prospères de l'artiste, le règne de Charles IV apparaît comme une période radieuse et privilégiée, au terme de laquelle il est arrivé au *summum* de son talent et de sa gloire.

Avec l'affection du Roi et la bienveillance de la reine Doña Luisa, Goya avait su gagner la faveur du conseiller intime du Trône, le prince de la Paix, qui aimait à rehausser, par des airs de Mécène, sa grandeur de fraîche date. — Mais ce n'était pas encore assez. Tandis que le Roi tenait le sceptre avec le prince de la Paix, deux nobles duchesses disputaient à la Reine le sceptre de la mode et des plaisirs : elles avaient leurs cercles à côté du cercle de la Reine, et s'efforçaient de surpasser la Cour par le faste de leurs fêtes. Goya était fort recherché dans les cercles de la duchesse d'Albe et de la duchesse d'Osuna. Adopté par toutes les puissances du jour, il avait un pied dans tous les camps.

Mais il assistait aux petites guerres de Palais comme Horace Vernet assiste à nos batailles, sans se battre pour le compte de personne ; ou

s'il lui arrivait de faire le coup de feu, c'était pour son compte personnel, tirant à la fois sur ses amis et sur ses ennemis. Telle est l'origine de ces dessins satiriques si nombreux et si estimés, dont quelques-uns, les moins hardis, ont été plus tard gravés par l'artiste.

Personne, toutefois, n'attachait plus de prix à l'alliance de Goya que la duchesse d'Albe, dont l'esprit caustique et frondeur devait tirer grand parti d'un tel auxiliaire. Aussi le combla-t-elle de ses bienfaits. Il fut d'abord commensal du logis, et plus tard la duchesse lui offrit, je crois, un appartement dans son hôtel : il n'avait qu'un carrosse au Palais. La sollicitude de la belle duchesse s'étendait à toute la famille du peintre et prenait les formes les plus ingénieuses. — Tantôt c'étaient de riches présents; tantôt des attentions minutieuses presque jusqu'à la vulgarité, mais auxquelles la duchesse savait toujours imprimer son noble cachet : ainsi, par exemple, l'intendant de sa maison était chargé de pourvoir à la table de Josefa Bayeu, mais il avait ordre de servir les mets dans des plats d'argent qui ne devaient pas être rapportés chez la duchesse.

La noblesse d'Espagne était alors somptueuse et magnifique, comme si elle eût voulu racheter

par cette sorte de grandeur ses travers et ses défaillances. Au surplus, elle avait eu, en fait de magnificence, d'illustres exemples, et elle avait vu Charles III, pour s'attacher Mengs, lui donner une pension de 160,000 réaux, un carrosse et un appartement au Palais.

Goya devait finir par entrer dans la ligue de la duchesse d'Albe : Il épousa ses rancunes et tourna résolument ses crayons contre les ennemis de sa protectrice, si près qu'ils fussent du trône. Les ministres, les grands dignitaires de l'Église, le prince de la Paix, n'étaient pas épargnés. On assure que la Reine elle-même ne fut pas toujours à l'abri des traits malins du peintre du Roi.

Ces coups d'épingle excitèrent à la longue le courroux de Doña Luisa : la duchesse d'Albe fut priée d'aller passer quelque temps sur ses terres d'Andalousie. Elle partit pour Séville. — Goya voulut avoir sa part de cette disgrâce, et, au mépris de ses charges à la Cour, il suivit la duchesse dans l'exil : C'était, d'ailleurs, partie de plaisir pour cet esprit mutin, et perspective séduisante pour ses indisciplinables crayons. Il resta deux ans éloigné de Madrid; et, comme il n'était pas homme à laisser ses pinceaux dans

5.

l'inaction, on trouve encore à Séville quelques-uns des ouvrages qu'il y exécuta à cette époque.

Mais si grandes et si précieuses que fussent pour lui les bontés de sa protectrice, Goya ne pouvait pas toujours vivre loin de la Cour et de Madrid : il était altéré de tumulte et de mouvement, et les applaudissements populaires manquaient à ses folies. Il revint, et alla déposer ses hommages aux pieds du Trône. — La Reine fut vivement touchée de ce retour, et le peintre du Roi rentra immédiatement en grâce. — Doña Luisa se montra clémente jusqu'à le charger bientôt lui-même de transmettre à la duchesse un ordre de rappel. — La duchesse d'Albe revint en effet. Mais la mort devait bientôt priver Goya de cette amie constante, aimable et magnifique.

Goya eut donc la rare fortune d'assister de son vivant à l'entier épanouissement de sa gloire, et d'en jouir à son aise : on a vu avec quel emportement il escomptait sa popularité. — Pourtant, on le sait, la gloire et la popularité ne lui suffisaient pas encore. Quoiqu'il eût passé la saison des grandes intempérances et des juvéniles entraînements, il faisait toujours, dans sa vie, une large part aux plaisirs et à la volupté ; il menait cette existence fastueuse et brillante des Ribera et des

Velazquez. Quand les cercles de la Cour lui en laissaient le loisir, il réunissait ses amis dans sa villa des bords du Manzanarès, à deux pas de Madrid, et leur offrait des fêtes ravissantes où tous les arts se donnaient la main pour charmer les sens et l'esprit. Il avait transporté son atelier de prédilection dans cette délicieuse retraite, et il l'avait ornée sur toutes les faces de peintures de mœurs d'une haute saveur locale; l'imagination du maître du logis s'était librement épandue dans ces scènes populaires qui étonnent encore par leur vigueur et leur originalité [3].

VIII

C'est à cette période féconde et heureuse de la vie de Goya que se rattachent, par leurs dates, ses meilleures productions : il a abordé la peinture murale, la peinture religieuse, l'histoire, les portraits d'apparat ; il s'est improvisé graveur émérite, et il est toujours resté l'étonnant peintre de mœurs de ses débuts. Son talent a atteint son plus haut degré de plénitude et de maturité. Les palais royaux, les églises, les couvents, les demeures de la grandesse, sont remplis de ses œuvres, et le nombre en est tel, que personne n'a encore entrepris d'en dresser le catalogue.

L'artiste a déployé dans tous les genres ces qualités originales dont il était si amplement pourvu, et qui faisaient si bien oublier celles qui lui manquaient. Mais il a conservé ses préférences, ses

prédilections instinctives, et il n'a pas été partout également supérieur.

Il avait fait deux parts de sa vie d'artiste : l'une appartenait au public ; l'autre n'appartenait qu'à lui. — On sait quelle était sa pente et à quelles aspirations il obéissait quand il était à lui. Mais quand il louait ses pinceaux, il donnait volontiers la note qu'on lui demandait, ne fût-elle pas dans sa voix. C'est ainsi qu'on l'a vu se faire, à l'occasion, peintre religieux, et exécuter notamment les fresques de la chapelle Saint-Antoine de la Florida, de l'église de Notre-Dame del Pilar à Sarragosse, des cloîtres de la cathédrale de Tolède, commencées par son beau-frère Bayeu.

Certes, ces peintures sont légitimement admirées : elles sont largement composées et vivement enlevées; les groupes sont jetés avec une heureuse hardiesse et pourtant avec une sage équipondération; le dessin est ferme, la couleur grave et habilement harmonisée. Je trouve même çà et là quelques figures d'une belle expression et d'un grand accent. Mais le sentiment religieux?... Il n'en faut pas parler : il est absent, et pour cause. On voit de reste, en ces belles pages où l'art montre une grande puissance, que l'artiste a bien soin, quand il entre dans les lieux

saints, de laisser son cœur et son âme à la porte: il ne croit pas. Or, nul ne saura, par l'unique effort de la volonté et du génie, rendre ces sublimes rayonnements de la sainteté, ces beautés idéales du christianisme, ces suaves figures qui resplendissent dans les tableaux des vieux Italiens, si imparfaits souvent au point de vue de l'art et de la science.

Sous cette réserve, je reconnais — j'ai déjà reconnu — que Goya était fait pour la peinture murale et décorative. Cette peinture de haute taille offrait à sa fiévreuse impétuosité de grandes surfaces à parcourir. Il était à l'aise dans ces larges cadres, et, s'il l'eût voulu, il aurait couvert en un jour vingt pieds de muraille. — Malgré cette étonnante rapidité, ses procédés étaient, comme il convient en cette matière, savamment étudiés : il se souvenait qu'il avait vu de près les anciens fréquistes d'Italie.

L'observation que j'ai faite à propos de la peinture religieuse, je pourrais la répéter pour d'autres œuvres d'un caractère spécial et du domaine de la morale ou de la politique. Goya était trop sceptique, trop épris de la liberté, c'est-à-dire, pour lui, du droit de n'obéir qu'à ses folles imaginations et de se moquer ou de rire de tout,

pour ne pas laisser percer son indifférence, son ennui, son dégoût en présence de certains sujets. De là vient la rareté relative de ses productions historiques et de ses tableaux d'apparat, et, en outre, l'infériorité de quelques-uns. De là vient encore cette circonstance, qu'il n'a peut-être jamais peint un tableau pour honorer la vertu : il ne connaissait pas même de vue cette belle renfrognée.

Goya n'eut point une esthétique à lui, et il n'épousa jamais un type idéal de la beauté : Il cherchait la nature, et il la trouvait. On le classerait aujourd'hui, ainsi que je crois l'avoir déjà dit, parmi les réalistes, s'il ne se fût pas proposé avant tout, d'animer des idées, d'exprimer quelque chose, et si, d'ailleurs, il n'avait pas mainte fois prouvé qu'il n'adorait pas de parti pris le hideux et le laid : il n'y voyait qu'un condiment de haut goût, un élément pittoresque, rien de plus. Il n'était donc réaliste qu'à demi. — Il était d'ailleurs réservé à notre temps de voir des hommes de grand talent adonnés à la recherche exclusive de toutes les laideurs et les vulgarités de ce monde.

De même qu'il niait le dessin, ou plutôt la ligne, Goya niait absolument la couleur, et pour-

tant il était coloriste. Il appuyait ces deux négations sur un argument unique : « Dans la nature, disait-il, la couleur n'existe pas plus que la ligne : il n'y a que le soleil et les ombres. Donnez-moi un morceau de charbon, et je vous ferai un tableau : toute la peinture est dans les sacrifices et les parti-pris ! »

Comme pour soutenir cette théorie quelque peu paradoxale, il est souvent arrivé, en effet, à l'artiste de peindre de grandes toiles avec deux ou trois tons et quelques pointes de lumière — si bien qu'on les a prises depuis pour de simples grisailles. Au surplus, il commençait ainsi presque tous ses tableaux, sauf, quand il lui plaisait, à les achever dans sa donnée habituelle. C'était sa manière de se rendre compte du jeu de la lumière et de l'effet à produire. M. E. Delacroix a, dit-on, fréquemment recours à ce procédé, mais avec cette différence qu'il répand ensuite splendidement sur ces fonds de grisaille les plus éclatantes nuances de l'arc-en-ciel.

C'est devant les toiles de Rembrandt que Goya avait senti tout ce qu'on peut obtenir de la lumière. Après avoir longuement étudié le grand magicien hollandais, il s'était dit qu'on ne peut pas avoir de meilleur maître que lui, et de plus

puissant collaborateur que le soleil. Or, plus d'une fois l'élève a serré son maître de près et a été presque aussi éblouissant que son collaborateur. Je n'en veux pour preuve que les deux tableaux de *saint François de Borja*, de la cathédrale de Valence; la *Communion de saint Joseph de Calasanz*, de l'église de *l'Escuela Pia*, à Madrid; le *Judas livrant Jésus*, de la cathédrale de Tolède, — œuvres magistrales, où le clair-obscur est porté à sa plus haute puissance. C'est de l'une d'elles, le *Judas* de Tolède, que M. Th. Gauthier a pu dire qu'il eût cru avoir affaire à un Rembrandt, si un chanoine n'était venu lui montrer avec fierté, au bas du tableau, la signature de Goya.

L'artiste était tellement jaloux de l'effet, que, — semblable à notre Girodet, qui, la nuit, peignait la tête couronnée de chandelles, — il donnait au flambeau les dernières touches à ses toiles. Comme les coloristes d'une autre époque, mais avec plus d'énergie et de caprice, il chargeait parfois d'empâtements plantureux les parties lumineuses, et il obtenait par là ces rehauts piquants qu'on ne rencontre guère ailleurs, et qui donnent une saveur particulière à ses productions les plus abandonnées.

Sa palette était d'une extrême simplicité : trois ou quatre couleurs au plus, dont il surveillait lui-même la préparation. C'était le blanc, le noir, le vermillon, les ocres et les terres de Sienne. Je connais une admirable tête de femme qu'il a peinte avec le blanc, le noir et le vermillon seuls. Encore ne demandait-il pas à ces couleurs, pour ainsi dire élémentaires, toutes leurs combinaisons. Quelquefois, quand les toiles étaient bien préparées, il tirait parti de la teinte de fond, qu'il couvrait à peine en certains endroits. Mais cette ressource lui manquait souvent; car il ne prenait nul souci, vers la fin de sa carrière surtout, de la qualité de ses toiles ou de ses panneaux. Tout lui était bon, et comme s'il eût voulu ajouter aux chances de destruction, déjà si nombreuses, des œuvres de la peinture, il se servait volontiers du premier morceau de sapin venu ou de quelque bout de toile écrue, sans se donner toujours la peine de la clouer sur un châssis.

Les qualités de Goya comme coloriste étaient donc la mâle austérité, l'harmonie profonde, l'imprévu des effets, plutôt que l'éclat, la variété, la fulgurance des tons : Sa peinture sentait son crû, et était bien franchement espagnole. De

notre temps, elle eût plutôt fait penser à M. Decamps qu'à M. Delacroix. —Mais Goya négligeait ces petites *ficelles*, ces savants artifices, ces ragoûts de couleur si patiemment cuisinés, qu'on rencontre chez notre grand orientaliste. Or, c'était par un pur effet de sa volonté; car tous les procédés matériels de l'art lui étaient familiers, et il ne redoutait aucune difficulté. Comme les forts, il peignait bravement dans la pâte, au bout de la brosse, et n'admettait les glacis et les mièvres remaniements que dans les petits tableaux, faits pour être vus de près.

La juvénile et merveilleuse dextérité de main de l'artiste répondait aux vaillantes facultés de son esprit. Quand il avait mentalement apprécié ses effets et ses valeurs, il prenait la brosse, et en un clin d'œil ses tons étaient préparés sur la palette et mis en leur lieu, sans hésitation et sans retour. — Ces qualités, on s'en souvient, il les avait trouvées ou fortifiées dans la fréquentation assidue et recueillie des anciens : Les maîtres contemporains lui avaient manqué, et, à vrai dire, il n'eût pas voulu de leurs leçons.

Il aimait à faire parade de cette puissance de main et à en étonner les curieux; il poussait même parfois la démonstration jusqu'à la forfan-

terie. Comme ces chirurgiens de la place publique qui, pour montrer leur infaillibilité, arrachent les dents à la pointe d'une épée, il lui arrivait de peindre avec le manche de son pinceau, son pouce, la paume de la main, son couteau à palette, truellant la couleur comme s'il eût eu dans la main l'ébauchoir de M. Préault. On assure qu'il a exécuté ainsi, sans se servir une fois de son pinceau, toutes les fresques de sa villa; — et l'on se rappelle, d'ailleurs, cette scène qu'il peignit au Prado avec de la boue et son mouchoir.

A mon sens, c'est dans le portrait que Goya a trouvé la plus haute expression de son talent. Les portraits équestres de Charles IV et de la reine Doña Luisa, du Musée de Madrid; de Ferdinand VII, de la duchesse d'Albe, — sont des chefs-d'œuvre auxquels la critique a bien peu à reprendre, et qui se font admirer par la largeur de la conception, le sentiment profond de la nature, la beauté des têtes, la sûreté magistrale de l'exécution, la vigueur sévère du coloris, le mépris intelligent des détails oiseux, et ce je ne sais quoi, cet air de vie qui vous fait oublier le peintre et la peinture, et vous met un instant en relation avec les personnages eux-mêmes.

— Les figures de Charles IV et de la reine Doña Luisa sont surtout tellement capitales, qu'à première vue on les attribuerait sans inconvenance à Velazquez lui-même.

Aussi, comme à son début, Goya avait-il peine à suffire aux demandes de portraits qui lui arrivaient de tous côtés. — C'est une chose digne de remarque que ce vif désir qu'ont tous les hommes de voir reproduire leurs traits par un pinceau plus ou moins impérissable. On dirait qu'ils veulent tromper la mort, ou se faire en ce monde une facile immortalité. — Le poète Moratin a exprimé cette pensée dans une pièce charmante adressée à Goya lui-même, qui venait d'achever son portrait. Moratin déclare que l'illustration qu'il a poursuivie durant toute sa vie, les pinceaux du maître la lui donneront bien plus sûrement que ses vers : c'est trop d'humilité pour un poète, pour un Moratin. — Le général Urrutia, le naturaliste Azara, Maiquez, l'architecte Villanueva, toutes les célébrités du temps, voulurent prendre cette sûreté contre l'oubli de la postérité, et la demandèrent à Goya.

Les ministres étrangers suivaient la foule à son atelier. L'ambassadeur de la République Française, M. Guillemardet, eut son tour, et

posa devant l'artiste espagnol, dans le costume simple et austère des grands dignitaires d'alors; et quand il revint à Paris, il y apporta un chef-d'œuvre de plus. — Goya avait une prédilection marquée pour ce portrait : il affirmait qu'il n'avait jamais rien fait de mieux [1].

A ce propos, je me rappelle un fait peu connu de la vie du duc de Wellington. C'était plus tard, en 1814 : l'illustre maréchal venait d'entrer triomphalement à Madrid, peu de jours après le retour de Ferdinand VII dans sa capitale. Il devait passer quelque temps à la Cour de Ferdinand, où on lui rendit d'insignes honneurs. Il voulut avoir, lui aussi, un portrait de Goya. Un jour qu'il posait dans l'atelier du peintre, il eut la malheureuse pensée de lui adresser, sur je ne sais quel détail de son portrait, une observation vulgaire et bourgeoise.

Or, Goya avait un tel respect pour l'inspiration, cette conseillère jalouse et impérieuse de tous les pionniers de la pensée, que lorsqu'il était en communication avec elle, il condamnait ses visiteurs et ses modèles au mutisme le plus absolu : C'est qu'un seul mot suffisait pour rompre le charme, et il n'était pas rare de voir alors Goya jeter palette et pinceau et rester plusieurs jours

sans pouvoir rien produire. — L'observation du maréchal tomba sur la tête du peintre comme une douche d'eau froide, et le mit hors de lui. Dans un accès de fureur sauvage, il saisit une épée, et, prompt comme la pensée, il s'élança sur le général, et l'aurait percé de part en part si celui-ci n'eût relevé l'arme d'un mouvement aussi rapide. — Et cet homme endiablé avait pourtant alors 68 ans!

Cette aventure, qui fait penser au consciencieux Holbein jetant dans son escalier un ami d'Henry VIII, qui avait voulu pénétrer d'autorité dans son atelier, obligea Goya à faire un petit voyage *extra-muros*. — Quelques jours après, le duc, riant de l'algarade, renonça à demander au Roi réparation de la vivacité grande de son peintre, et consentit à reprendre la séance où elle avait été si inopinément interrompue. Cette fois, le portrait s'acheva sans encombre.

De nos jours, hélas! fût-on un Goya, voire même un Holbein, on ne pourrait plus se permettre de jeter par la fenêtre les visiteurs importuns ou les bourgeois qui disent des sottises. Je conviens qu'il y aurait fort à faire. Mais l'inspiration?

IX

Goya a droit, comme graveur, à une étude spéciale. Ici, il occupe le premier rang entre ses devanciers et ses contemporains.—C'est, en effet, la pointe la plus hardie, la plus facile, la plus brillante; c'est le plus personnel, le plus ingénieux des chercheurs. Sans modèles et sans conseils, il a su trouver du premier coup ces secrets de l'art que d'ordinaire les écoles n'achètent qu'au prix de longues hésitations et de longs tâtonnements. Ces secrets, il ne les a malheureusement légués à personne; mais quelques-uns, la plupart même, d'un caractère tout personnel, ne pouvaient, il est vrai, réussir qu'à lui seul.

Pour faire connaître la manière de Goya comme graveur, on a invoqué des talents similaires ou analogues, et l'on a nommé Rembrandt, Della

Bella, Callot et plusieurs autres. J'ai pu comparer les portefeuilles de ces maîtres à l'œuvre de Goya, et, si j'excepte Rembrandt, j'avoue que je n'ai bien saisi ni les points de comparaison, ni les liens de la filiation : je trouve à peine entre ces graveurs et Goya un air très-vague de famille. — Quant au grand Hollandais, on dirait, j'en conviens, que Goya a retrouvé sa lanterne sourde, ses coups de soleil, son appareil fantasmagorique, et peut-être, de ci, de là, sa curiosité, sa saveur rustique. Mais c'est tout : les sujets, les proportions, les procédés, diffèrent essentiellement.

Comme on le pense, Goya ne pouvait graver que d'après Goya. Par exception, il a traduit les plus belles pages de Velazquez, — une vingtaine environ, — comme pour rendre hommage à cet autre maître de ses préférences, et donner une vie et une durée nouvelles à ces œuvres admirables où, comme coloriste, il avait puisé ses meilleures leçons. — À part cela, Goya n'empruntera plus rien à personne ; il ne reproduira que ses tableaux : il est assez riche de son propre fonds pour se passer des idées des autres.

Les gravures d'après Velazquez sont peu répandues dans le commerce, chez les amateurs, et même dans les collections publiques. C'est que

très-souvent l'artiste, mécontent des épreuves ou désirant donner un prix particulier à certaines productions, brisait les planches après en avoir tiré quelques exemplaires, quelquefois un seul. Ainsi, par exemple, après avoir fidèlement reproduit, de sa pointe la plus élégante, le magnifique tableau de *Las Meninas,* que par un étrange abus des mots on a surnommé emphatiquement la *Théologie de la Peinture,* Goya détruisit le cuivre et n'en conserva que quelques épreuves d'essai [5].

Une quinzaine des planches que l'artiste a gravées d'après Velazquez sont parvenues jusqu'à nous. Ce sont, notamment, les portraits de Philippe III et de la Reine, de Philippe IV et de la Reine; des Infants d'Espagne, de plusieurs princes de sang royal, des nains de Philippe IV, et quelques sujets de fantaisie. Ces planches ont été gravées à l'eau forte pure, sans l'association de l'*aquatinte:* ce sont les seules, dans l'œuvre du maître, qui puissent donner lieu à cette remarque; — ce sont, en outre, celles qui offrent les plus grandes dimensions.

Le graveur s'est efforcé de suivre le peintre à petite distance; de rendre exactement ses qualités particulières, le caractère des physionomies,

la vigueur du dessin, la couleur : sa pointe est tour à tour facile, hardie, vigoureuse, pleine d'autorité, comme le pinceau de Velazquez. — La plus belle de ces estampes est, sans contredit, le portrait de Philippe III. Là, le graveur, inspiré par la majesté de la peinture, s'est surpassé, et a produit un chef-d'œuvre comparable aux plus belles gravures des maîtres. — Toutes les planches de cette série ont été exécutées dans la même année, et portent la date de 1778, époque brillante, on le sait, du peintre de Charles IV.

Après avoir rendu cette sorte de devoir filial à Velazquez, Goya donna toute liberté à sa pointe, et lui mit la bride sur le cou. — Rien plus ne le gêne ni ne le contraint : il n'aura qu'à fouiller dans ses cartons, et les sujets se présenteront d'eux-mêmes, — à pleines mains. Il en tirera plus de deux cents motifs, et encore ne reproduira-t-il — incroyable fécondité ! — que la dixième partie de ses dessins.

La collection connue des amateurs sous le titre des *Caprices*, parut, en partie, de 1796 à 1797. — Grande fut l'impression qu'elle produisit. — Mais, connaissant l'humeur et la hardiesse du maître, ses hautes relations à la Cour et sa science des

choses du temps, on cherchait dans ces curieuses estampes des allusions, des énigmes à déchiffrer; mettant souvent de la malice où l'artiste n'avait point voulu en mettre, on voulait tirer quelque renseignement des plus capricieuses inspirations et des plus fantasques imaginations. La lampe merveilleuse du graveur devait elle-même, je gage, être suspectée d'arrière-pensée et de double sens. — Ces productions n'eurent donc d'abord qu'un grand succès de curiosité, je dirais presque de scandale. Leur mérite réel, leur valeur artistique, échappa, en partie du moins, à cette société dissipée et curieuse. Il appartenait à une autre génération de juger l'œuvre dans son ensemble, à son point de vue véritable, et de lui rendre enfin pleine justice.

Goya eut la prudence de suspendre la publication des *Caprices*, dont la suite ne parut que sous un autre règne. Il ne lui plaisait sans doute pas qu'on s'attachât à ne voir qu'un badinage d'esprit dans ces nouvelles productions, et peut-être aussi voulut-il laisser calmer les orages et les inimitiés que lui avaient suscités les premières pages de l'œuvre.

Mais le début avait suffi pour éveiller la susceptibilité de l'Inquisition. Trop de choses étaient

impitoyablement moquées par l'artiste, pour que le redoutable Tribunal restât impassible. — Une instruction fut commencée, et l'on ne peut savoir ce qui serait arrivé au hardi moqueur, si le Roi n'était intervenu en faveur de son peintre. — Pour que la protection et l'attachement dont il l'honorait fussent plus manifestes, il lui accorda, à l'occasion même de la publication des *Caprices,* une pension de 12,000 réaux. — L'Inquisition comprit, et ferma les yeux sur les irrévérencieux badinages de l'artiste.

Les *Caprices* se divisent, par la nature des sujets, en trois catégories : l'une comprenant les scènes de mœurs, des sujets de pure fantaisie, n'ayant aucune portée critique ou philosophique, et mettant simplement en lumière de sémillantes manolas, des majas, avec leurs fines dentelles, leurs mantilles coquettes, leurs visages mignons et chiffonnés; ou bien de jeunes hidalgos musqués, à la bouche en cœur, au frac pointu; ou bien encore de hideuses matrones promenant au Prado de jeunes commères; — la seconde, comprenant les scènes où la religion, le clergé, les grands, les institutions sociales, sont raillés, ridiculisés, conspués, soit en termes vagues et généraux, soit en des allusions person-

nelles plus ou moins transparentes; — la dernière, comprenant des compositions fantastiques, peuplées de figures monstrueuses, de diablotins et de sorciers, qui cachent bien peut-être, par-ci, par-là, quelque malicieuse pensée, mais qui sont plutôt, pour la plupart, des rêveries à outrance, des excursions furibondes dans les mondes imaginaires, en compagnie du Dante et d'Hoffmann.

Dans ces compositions diverses, Goya a dépensé une somme de verve, d'esprit, de talent telle, qu'elle eût suffi à elle seule pour donner la célébrité à un autre maître. On le trouve là tout entier avec sa personnalité si tranchée, sa variété et sa facilité prestigieuse, mais aussi avec son ironie, son irrévérence pour tout ce qui relève de la religion, de près ou de loin, et pour beaucoup d'autres choses chères au cœur de l'homme.

Entre les institutions dont Goya se moqua le plus volontiers, et dont je ne me ferai pas l'apologiste, — *non hic locus*, — les ordres religieux eurent toujours la première place. C'est contre les moines qu'il décoche ses traits les plus acérés et les mieux trempés. — C'était la mode alors de porter la pioche jusqu'aux assises les plus profondes du vieux monde, pour prouver qu'il

était si vermoulu, qu'il devait être démoli. — Il était surtout de bon goût de maltraiter la gent monacale. Les artistes eux-mêmes oubliaient que les moines avaient été pendant de longs siècles les gardiens éclairés et fidèles des sciences et des arts, et qu'à cette époque même ils occupaient encore, dans leurs cloîtres et leurs églises, les pinceaux et les ciseaux des maîtres : — témoin Goya. Que d'autres aient cédé à la poussée commune des esprits, je le comprends; mais que Goya ait donné dans ce travers, j'en suis fâché pour lui! Il avait été élevé et retiré de son obscur village par un moine, un de ces hommes-augures qui pressentent l'avenir et devinent les vocations: j'aurais voulu qu'il fût le peintre des moines, comme Zurbaran. Le niveau de son talent n'en eût certainement pas été abaissé, et ses biographes n'auraient pas à lui reprocher deux sentiments qui n'élèveront jamais, que je sache, le cœur de l'homme : l'injustice et l'ingratitude.

Quoiqu'il ne connût pas ces nombreux et ingénieux moyens qui sont aujourd'hui le lot unique de beaucoup d'artistes et le fruit de patientes études, Goya est parvenu, dans l'exécution des *Caprices*, à une incroyable hauteur, tant il est vrai que le génie devine et crée là où la tradition

lui fait défaut. — Dans une heureuse combinaison de l'eau-forte et de l'aqua-tinte, il a trouvé une manière à lui : d'une pointe spirituelle, rapide, vertigineuse, il commençait ses planches et leur donnait le trait, la saillie, la vigueur; l'aqua-tinte venait ensuite, habilement dégradée, brocher sur le tout et donner la localité, fixer l'effet, couvrir les fonds. Le travail de la pointe avait généralement plus de sûreté que l'aqua-tinte qui trahit en quelques endroits une certaine inexpérience; mais, il faut le reconnaître, c'était la partie la plus hasardeuse et la moins artistique du travail. On sait par quels procédés minutieux les graveurs font mordre la substance corrosive dans le cuivre, et de quelle dose de patience ils doivent faire provision pour mener l'expérience à bonne fin. Or, Goya traitait ces opérations avec son ardeur habituelle : la patience n'était pas compatible avec son tempérament.

Quoi qu'il en soit, lassitude ou inexpérience, cette infériorité de l'aqua-tinte va dans quelques planches jusqu'à la naïveté. Mais on voit d'autres fois que, par un spirituel artifice, l'artiste a merveilleusement tiré parti de certains accidents de gravure, et qu'il a obtenu, avec quelque adroite reprise, des morceaux charmants et inattendus.

La partie fantastique des *Caprices* est celle où se trouvent les effets les plus piquants de couleur et de lumière. A proprement parler, ces planches ne ressemblent à rien de connu, mais ce sont elles cependant qui nous ont plus particulièrement rappelé l'éclat éblouissant, l'attachante singularité des eaux-fortes de Rembrandt. — Quant au dessin, il est là, comme dans toutes les parties du recueil, d'une fermeté qui répond triomphalement aux accusations d'ignorance et d'incurie adressées à Goya à cet égard. Toutefois, je n'entends pas dire ici qu'on ne rencontera pas, même dans les meilleurs morceaux, d'incroyables négligences; mais j'ai déjà expliqué ces irrégularités dont la peinture de Goya ellemême est bien loin d'être exempte.

Tels qu'ils sont, avec leurs imperfections et leurs éclatantes qualités, les *Caprices* assignent à leur auteur une place à part dans la lignée nombreuse des graveurs célèbres [6].

Après les *Caprices*, Goya grava la *Toromaquia*, œuvre d'un ordre moins élevé et dont la date remonte aux premières années du siècle, quoique la collection entière n'ait paru qu'après la mort de l'artiste. Comme l'éditeur l'a expliqué en tête de l'album, Goya a voulu représenter les

diverses passes ou actions des courses de taureaux, et rappeler quelques hauts faits de ces émouvants combats.

Ce sujet était bien fait pour séduire Goya et pour allumer sa passion pour le mouvement, le pittoresque, le bizarre. Aussi y a-t-il de tout cela, à haute dose, dans ces trente-trois estampes. — Pour que son intention fût plus sensible, l'artiste a tout sacrifié au tapage, à la furie de l'action. Cependant, on trouve encore là d'heureuses compositions, des types d'une réalité inimaginable, des groupes, des poses indescriptibles. Le dessin est facile, mais lâché et souvent méprisé. L'exécution est généralement inférieure à celle des *Caprices*. Les procédés sont les mêmes; et c'est ici surtout que ce que nous avons dit à l'endroit de l'aqua-tinte trouve sa rigoureuse application. Par suite des éventualités de la gravure, quelques planches sont restées comme inachevées ou ont été fort dégradées. La pensée de Goya n'était sans doute pas de les livrer à la publicité; mais un louable sentiment de respect filial a porté ses héritiers à ne rien mépriser de l'œuvre du maître, à tout produire. Ils ont eu raison : l'or de leur père était, après tout, à un titre assez élevé pour supporter cet alliage.

D'ailleurs, hâtons-nous de le dire, notre critique serait presque intempestive si nous ne comparions pas le maître à lui-même — car il y a dans la *Toromaquia* même assez d'étoffe pour qu'un autre s'y taillât, à pleins ciseaux, un beau pourpoint de maître graveur. Je vais plus loin : il y a là, comme dans les *Caprices*, un certain nombre de planches que Rembrandt eût signées très-volontiers des deux mains.

L'œuvre de Goya se complète par une troisième collection, beaucoup moins connue; dont vingt planches tout au plus ont passé les Pyrénées, et dont, au surplus, on n'a peut-être tiré que quelques épreuves d'essai. — On pourrait l'intituler : *Les misères ou les malheurs de la guerre*, comme les estampes fameuses de Callot, avec cette différence qu'il ne s'agit pas ici de compositions théâtrales et pompeuses, arrangées comme les grandes batailles du Cirque-Olympique. — Les Espagnols ont un sentiment plus réel et plus vif du dramatique et de l'émotion.

Pour une raison que j'ai indiquée déjà, on a jusqu'à présent porté à vingt, à quarante au plus, le nombre total de ces planches : il y en a quatre-vingts bien comptées. — Il n'en existe, je crois, qu'un exemplaire à Madrid. — Mais les

cuivres ont été précieusement conservés, et l'on en aura quelque jour, il faut l'espérer, un tirage complet [7].

Ces gravures représentent des scènes de l'Invasion Française. Ce ne sont que pendaisons, exécutions militaires, boucheries lamentables, pillages d'églises, faits d'armes du siége de Sarragosse ou de l'émeute du 2 Mai, — le tout vu par le côté épisodique, et rendu par là plus navrant et plus saisissant, — le tout conçu avec une grande indépendance de sentiment, acception faite de nationalité.

Ces scènes ont été exécutées de 1810 à 1820. Quelques-unes sont datées et signées. Quoiqu'elles soient presque un produit de la vieillesse de Goya, elles portent cette empreinte de force et de vie qu'il a donnée jusqu'à la fin à toutes ses créations. Quelques-unes pourraient être placées à côté des *Caprices*. — La pointe n'a rien perdu de son entrain, et elle a beaucoup gagné en expérience et en autorité. Mais, là aussi, on rencontrerait quelques morceaux indignes du maître, et qu'il eût désavoués de son vivant.

A part ces trois collections, Goya a laissé quelques gravures détachées. J'en ai déjà fait connaître plusieurs; j'en citerai une dernière, une eau-

forte, la plus belle peut-être de tout l'œuvre. — — Elle est, je crois, intitulée : *Un Supplicié*. Un homme, fraîchement garrotté, et vêtu de la robe des condamnés, est adossé au lugubre poteau; il a un Christ dans les mains et une autre croix sur la poitrine; les pieds, nus, sortent de la robe, en raccourci; la figure, dessinée de main de maître, s'enlève sur un beau fond gris, finement hâché. La tête de ce pauvre étranglé est admirable d'expression. Cela vous donne la chair de poule, et vous ferait trouver charmante la machine de Guillotin. — C'est d'un caractère poignant et horrible. — L'école espagnole — sans excepter les maîtres les plus féroces — n'a jamais rien enfanté de plus profondément émouvant.

X

Les premières années du XIXe siècle ont ouvert à la Péninsule une ère nouvelle. — Les idées françaises avaient mis cent ans à miner la vieille Espagne, qui était entrée, d'un pas hésitant et irrésolu, dans la voie des révolutions. Sentant le sol trembler sous ses pieds, et effrayé d'ailleurs par les péripéties sanglantes du grand drame qui venait de se dérouler au-delà des Pyrénées, Charles IV voulut arrêter ce travail de désorganisation; — mais il était trop tard : — les commotions se faisaient sentir jusqu'aux pieds du trône, et les intrigues de palais menaçaient jusqu'à l'autorité du Roi. Fatigué d'un pouvoir devenu presque nominal dans ses mains, Charles IV abdiqua en faveur de son fils, Ferdinand VII. — Les dissensions persistèrent sous le nouveau

Roi. L'armée française occupait déjà le nord de la Péninsule, et Napoléon devait bientôt recevoir, à la suite des Conférences de Bayonne, la double abdication de Charles IV et de son fils, et asseoir son frère Joseph sur le trône où, un siècle auparavant, le petit-fils de Louis XIV avait établi la maison de Bourbon. On connaît l'enchaînement des circonstances qui devaient six ans plus tard remettre Ferdinand VII en possession de la couronne. — L'armée française, qui avait, à l'encontre de la politique de Charles IV, facilité peut-être, par l'expansion de l'idée et par son simple contact avec le peuple, le mouvement révolutionnaire, reparut alors dans les provinces espagnoles; mais cette fois elle venait pour aider Ferdinand à comprimer les aspirations libérales de son peuple. — La réaction fut sanglante et terrible, et cette époque de l'histoire espagnole reçut plus tard le nom significatif de *la Terreur.*

Goya avait assisté à ces grands événements avec une apparente indifférence. N'étaient ces pages où il raconte les horreurs de la guerre, on pourrait croire qu'il n'en prit nul souci. Cet enragé libéral, par une inexplicable inconséquence, servit avec un zèle égal tous les rois de son pays, sans leur porter peut-être, j'en conviens, ni

beaucoup de respect, ni beaucoup d'affection. — Il conserva même à la cour de Joseph la faveur dont il jouissait sous les règnes précédents, et fut, je crois, du nombre de ces Espagnols, ralliés au nouveau roi, qu'on devait appeler bientôt les *Joséphins*. Peut-être se disait-il que sous les petits-fils de Philippe V, ou sous le roi Joseph, c'était toujours une dynastie française, et qu'à tout prendre, Français pour Français, mieux valaient ceux de 89 que ceux de l'an 1700.

Le roi Joseph avait donné au vieux Goya des marques évidentes de sympathie : il avait voulu avoir un portrait de sa main : c'était en 1812. L'artiste retrouva la vigueur et la sûreté de ses belles années, et donna un splendide portrait. Le roi accueillit cette œuvre avec enthousiasme et la présenta à toute sa cour.

A son retour, le roi Ferdinand n'avait pas tenu rigueur à l'artiste à l'endroit de ses relations avec la cour de Joseph : Goya n'eut pas à partager la mauvaise fortune des autres *Joséphins*, la plupart exilés, emprisonnés, ou mis à mort. — Il conserva sa liberté et ses titres, et fut exempt de toute persécution, contrairement à ce qu'ont avancé jusqu'à présent les rares écrivains qui ont parlé de lui. — Ferdinand voyait en Goya le

peintre aimé de Charles III et de Charles IV, et le dernier des grands artistes espagnols.

Cependant, le vide s'était fait autour du vieux peintre. Le temps, la guerre et les représailles politiques ne lui avaient laissé presque aucun de ses amis d'autrefois. Le prince de la Paix expiait sa puissance dans l'exil, à Paris, n'ayant plus, je crois, pour vivre, que son traitement de grand'-croix de la Légion-d'Honneur. Josefa Bayeu était morte depuis plus de dix ans. Goya se trouvait donc seul au milieu d'une génération jeune et renouvelée. De plus, avec l'âge, les infirmités s'étaient appesanties sur lui, et il était devenu sourd à ne pas entendre le canon.

Qui n'a pas été ému au douloureux spectacle de ces grandes éclipses des puissants du monde, rois, artistes ou poètes? — Un roi qui fuit devant quelques émeutiers avinés; un grand poète qui, après avoir été six fois millionnaire, se fait gazetier pour gagner le pain quotidien de sa vieillesse; un Talma que l'on siffle, ne vous semblent-ils pas faits pour donner un grand enseignement à la vanité humaine? Goya sentait bien que l'heure de l'éclipse approchait pour lui, non qu'il y eût à côté de lui une étoile plus brillante que la sienne; mais il n'était plus l'homme à la mode,

l'artiste populaire, le grand moqueur à qui tout était permis, à qui, pendant un demi-siècle, on avait donné la liberté de rire de tout le monde.

Il résolut de dérober à son pays le spectacle de sa décrépitude, et de ne pas voir lui-même le complet déclin de sa popularité : il voulait, à tout prix, s'en aller d'un pas ferme et assuré. Or, bientôt il ne le pourrait plus. Il sollicita un congé du roi, sous le prétexte d'aller consulter la Faculté de Paris. Le roi le laissa partir, sous promesse de retour, et maintint la pension de 12,000 fr. qui lui était allouée comme premier peintre de la Chambre. — Il n'y avait là, certes, rien qui ressemblât à un exil, et l'on voit, au contraire, que l'artiste emporta sur la terre de France l'estime et l'affection de son maître.

Les ouvrages des derniers temps de Goya manquent d'entrain, comme son esprit; ils trahissent l'affaiblissement de sa main et une indécision caractéristique; sa couleur est devenue sombre et parfois terne : les noirs y dominent. Le tableau qu'il offrit au docteur Arrieta, en relevant de l'une de ses dernières maladies, est exempt pourtant de ces signes de décadence. Le peintre s'est représenté dans son lit, agonisant, et recevant un cordial des mains du docteur.

— Rajeuni par un élan de reconnaissance, l'artiste a ressaisi un instant sa vigueur, son accent, son dessin nerveux.

La dernière toile qu'il exécuta avant son départ fut la communion de saint Joseph de Calasanz : c'est le chant du cygne. Là aussi, par un suprême effort du génie, l'artiste s'est redressé de dix coudées. — Le saint est à l'autel, au milieu d'un orbe lumineux; ses ornements sacerdotaux, blanc et or, projettent une éblouissante clarté. — L'assistance, les petits enfants agenouillés, les fonds, tout est sacrifié à cet effet, l'un des plus beaux que l'artiste ait jamais trouvés.

Après cela, il dit adieu pour toujours à la grande peinture, et s'il reprend ses pinceaux, ce ne sera que pour tromper l'ennui de ses derniers jours, et se livrer, au coin du feu, à quelque modeste et paisible débauche de palette.

XI

Goya arriva à Bordeaux en 1824. Après s'y être arrêté pendant quelque temps, il se rendit à Paris; mais, quoi qu'il en eût dit au Roi, ce n'était point pour consulter la Faculté : il savait bien qu'il n'avait pas plus à espérer de ce côté-là que du côté de la nature. Il voulait savoir où en était l'École française de ses évolutions et de ses acheminements : il la trouva bien loin du sentier gracieux et fleuri où il l'avait laissée à Rome, il y avait tout juste cinquante ans. — David avait coupé toutes ces fleurs et éteint tous ces parfums dont l'École s'enivrait comme une femmelette, et il lui avait fait un régime plus fort et plus substantiel. Mais David ne régnait déjà plus : il n'avait fait que passer. Un autre avait paru, qui allait frayer une nouvelle route

à la peinture : M. E. Delacroix avait exposé *le Dante et Virgile* au Salon de 1822, et *le Massacre de Scio* venait de paraître. — Goya avait conservé dans sa vieillesse une excessive sensibilité, et il était aussi facile à l'enthousiasme qu'à l'âge de 40 ans. Un jour, un amateur distingué de Bordeaux, M. de G***, lui montrait des gravures d'une exécution merveilleuse. Goya, ébloui, entraîné, se jette à genoux, et, contemplant l'une de ces estampes, il s'écrie : « C'est le désespoir de la gravure ! » Que dut-il faire devant les splendides chefs-d'œuvre de M. E. Delacroix, qui allaient porter si haut l'honneur de l'École ? Il est permis de croire que le vieil Aragonais dut se féliciter d'avoir vu avant de mourir ces deux magnifiques pages.

A Paris, Goya se mêla peu aux artistes. Son ancien camarade David était dans l'exil, et touchait, lui aussi, au terme de sa carrière. — L'artiste ne connut pas, que je sache, l'auteur du *Dante* et du *Massacre*; mais, d'après la tradition, il se lia avec M. H. Vernet, jeune alors, et dont le talent commençait à poindre. — Qui put rapprocher ces deux hommes? Je n'en sais rien. Ce n'est pas assurément la similitude des goûts ni la communauté des tendances.

Revenu à Bordeaux, Goya y trouva quelques-uns de ses anciens amis d'Espagne : le poète Moratin; M. Pio de Molina, ancien maire de Madrid; M. de Brugada, un tout jeune homme dont l'exil, les conseils du maître et une vocation évidente devaient bientôt faire un peintre [8]. Il s'attacha surtout à ce jeune artiste, dont l'esprit vif et cultivé, l'humeur enjouée, charmaient ses heures de tristesse.

Puis, comme si ce vieux sceptique qui doutait de tout, même et surtout du dévouement désintéressé, eût dû conserver le don de subjuguer les cœurs jusqu'à son dernier jour, il y avait une famille qui s'était faite sienne, qui l'avait suivi en France, et qui lui donna jusqu'à sa mort les soins les plus tendres. C'était Mme W., dont la fille devait plus tard devenir aussi une artiste de talent : On dirait que le souffle de ce vieux Goya engendrait les peintres, je ne dis pas les élèves [9].

Le vieil artiste s'arrangea une vie modeste et simple, une vie de repos et d'intérieur. Il avait tant vécu pour les autres ! Il partageait ses journées entre Mme W. et ses rares amis : parlant peu, n'entendant rien, et enseignant à ceux qui l'approchaient un langage par signes. Il avait pourtant encore ses moments d'expansion et de

bonne humeur, et alors, de cette voix discordante propre aux sourds, il se plaisait à raconter les aventures du bon vieux temps. Il avait même des éclairs de malice et de gaieté, à travers lesquels l'homme d'autrefois apparaissait soudainement tout entier. Il parlait rarement de peinture, et il ne répondait presque jamais quand on le poussait sur ce terrain : — Rossini, cet autre grand magicien, aussi mystificateur que Goya, ne veut non plus jamais parler de musique, surtout de la sienne.

Goya peignait pourtant : il produira jusqu'à son dernier jour! Moins soucieux que jamais du sort de ses ouvrages, il peignait négligemment sur quelque bout de planche, de carton ou de papier. Chaque jour apportait son œuvre. Il couvrait souvent le lendemain le tableau de la veille. On se souvient qu'à Madrid il ne se servait pas toujours de ses pinceaux ; à Bordeaux, il ne s'en servait plus du tout : il les remplaçait par le couteau, un chiffon, qu'importe? Il refit ainsi quelques courses de taureaux, comme pour rajeunir son cœur; quelques-uns de ses *Caprices;* puis des tableautins de nature morte en très-grand nombre. Il allait se promener pesamment aux halles, s'arrêtant devant les étalages les plus opulents

et les plus pittoresques, et rentré chez lui, il faisait son tableau en un tour de main, entre deux cigarettes. Singulier délassement! Il semble voir un vétéran des armées, cloué sur son fauteuil, et faisant la guerre avec des soldats de plomb!

Les amis de Goya voulurent encore avoir des portraits de lui. Là encore, en présence de la nature, et lorsqu'il avait chargé son nez d'un double binocle, il se retrouvait un instant. — Les portraits de Moratin, de don Juan Muguiro, banquier de Madrid, de M. Pio de Molina, de M. Jacques Galos, datent de ce temps. Le plus remarquable de tous est, je crois, celui de M. Galos. La tête est belle, largement peinte, d'une bonne expression et d'un fort joli ton. C'est d'après ce portrait qu'a été sculpté le buste placé sur le tombeau de M. J. Galos, au cimetière de Bordeaux.

Comme on le pense, la plupart des dernières peintures de l'artiste étaient faibles et lâchées : la touche en était débile, le dessin avait perdu sa justesse et sa fermeté. Mais le contraire eût assurément dépassé les limites du merveilleux.

Les délassements du pinceau ne suffisaient pas à cette tête ardente que les ans avaient blanchie

sans la refroidir : Goya voulut explorer de nouvelles voies. Il fit alors ses premiers essais de miniature et de lithographie. Ses miniatures ne ressemblaient guère, on n'aura pas de peine à le croire, aux fines miniatures italiennes, ni même à celles d'Isabey : Goya n'avait jamais su imiter personne; il était trop vieux pour commencer. Il noircissait la plaque d'ivoire et y laissait tomber une goutte d'eau, qui, en se répandant, enlevait une partie du fond et traçait des clairs capricieux. — Goya tirait parti de ces sillons et en faisait toujours sortir quelque chose d'original et d'inattendu. Ces petites productions étaient encore de la famille des *Caprices;* elles seraient aujourd'hui très-recherchées si le bonhomme, pour faire des économies d'ivoire, n'en eût pas effacé un grand nombre. — Celles qui restaient à sa mort furent, je crois, emportées par son fils à Madrid.

Les lithographies de Goya sont beaucoup plus connues : elles ne sont pas moins curieuses. On ne pouvait soupçonner alors ni les Lemud, ni les C. Leroux, ni les Mouilleron, ni les Lassalle, les maîtres de la lithographie contemporaine; les pratiques de cet art étaient encore dans les langes et très-peu avancées. — Mais Goya s'inquié-

tait si peu en toutes choses de la tradition et des idées d'autrui! Il fit de la lithographie à sa manière, et ce n'était ni celle des faibles, ni celle des débutants.

Ses plus étonnantes productions en ce genre sont, sans contredit, les *Courses de Taureaux* [10]. Le reste est insignifiant. On retrouve dans ces dessins la main qui a gravé la *Toromaquia*, et, de plus, quelque chose de gras, de coloré, d'onctueux, qui est particulier à la lithographie. Les plus belles lithographies d'aujourd'hui ont des liens de parenté avec celles de Goya, surtout avec l'une d'elles, qui vaut la peine qu'on la cite. C'est une scène de désordre : les *torreros*, aux prises avec un taureau furieux, l'attaquent de tous côtés, au mépris des règles de l'art. Trois lances le frappent à la fois et s'enfoncent dans ses flancs. Deux hommes, suspendus à sa queue puissante, essaient en vain de l'arrêter dans sa course furibonde. Un autre, le corps traversé, est porté, comme un trophée de victoire, au bout de la corne du taureau. L'arène est couverte de cadavres, hommes ou chevaux. Dans le fond, on relève les blessés. Tout cela se tient, hurle, s'agite, se tord, s'entrechoque à glacer d'effroi. Les hommes sont taillés en force ;

leur rire sauvage, ouvert jusqu'aux oreilles, fait voir que seuls ils n'ont pas peur, et qu'au fond ils se divertissent beaucoup. Au premier plan, un cheval abattu, vivement éclairé, se débat et râle dans un lit de sang et d'entrailles. — Je vous défie de jeter une seconde les yeux sur cette scène et de ne vous en pas souvenir toujours.

Tout cela n'est qu'ébauché, je le veux bien, mais c'est ébauché comme les maîtres savent seuls le faire: c'est magistral et d'une incontestable beauté. Cette lithographie est probablement celle à laquelle un critique a très-justement trouvé des rapports avec les illustrations de Faust, — de M. E. Delacroix; — elle est signée et datée ainsi : Bordeaux, 1825. — Goya allait avoir 80 ans!

L'artiste exécutait ses lithographies sur son chevalet, la pierre posée comme une toile. — Il maniait ses crayons comme des pinceaux, sans jamais les tailler. — Il restait debout, s'éloignant ou se rapprochant à chaque minute pour juger ses effets. — Il couvrait d'habitude toute la pierre d'une teinte grise, uniforme, et enlevait ensuite au grattoir les parties à éclairer : ici une tête, une figure; là un cheval, un taureau. Le crayon revenait ensuite pour renforcer les ombres, les

vigueurs, ou pour indiquer les figures et leur donner le mouvement. Il fit ainsi sortir une fois de la teinte noire du fond, à la pointe du rasoir et sans aucune retouche, un curieux portrait [11]. On rirait peut-être si je disais que les lithographies de Goya ont toutes été exécutées à la loupe. — Ce n'était pas en effet pour faire fin; mais ses yeux s'en allaient.

En 1827, à l'expiration de son congé, Goya dut songer à retourner à Madrid. Il se mit bravement en route, comme s'il n'eût eu que cinquante ans: — la vieillesse des forts a ses mystères. — Le Roi l'accueillit avec bienveillance, et, sur sa demande, lui accorda un nouveau congé. Il mit à cette faveur une condition qui en rehaussait le prix : c'était que Vicente Lopez, le successeur de Goya à la Cour, ferait le portrait du vieux peintre. — Lopez de Valence était un peintre correct et élégant, dessinant bien, et dont Goya disait: « Sa palette ressemble, pour la fraîcheur et l'éclat, aux belles fleurs de son pays. » — Le portrait de Goya fut placé dans le Musée de Madrid, où il est encore. L'artiste est assis, vu de face, auprès d'un tableau; il a un pinceau à la main droite, sa palette à la gauche : image d'une vie laborieuse et surabondamment remplie.

Il y a loin du petit vieillard pesant et obèse que l'on voit dans ce portrait au fier matador qui est crayonné en tête des *Caprices*. Qu'est devenu le galant frondeur du règne de Charles IV? Le lion s'est fait vieux : il a perdu ses griffes et sa crinière; il ne lui reste plus que sa lèvre colère et souverainement dédaigneuse, et cet œil profond, pénétrant, qui aurait fait la fortune d'un juge d'instruction [12].

Goya quitta Madrid pour la dernière fois. — En repassant les Pyrénées, il éprouva un profond serrement de cœur. C'était comme un avertissement : il ne devait plus revoir le ciel, le soleil, les montagnes de Fuendetodos.

L'exil retenait encore les amis du vieux peintre à Bordeaux. — Ce lui fut comme un ressouvenir de la patrie absente. — Il reprit ses habitudes paisibles et bourgeoises; — mais ses forces s'en allaient, ses promenades devenaient plus rares, ses pinceaux moins actifs; — son humeur s'assombrissait. Bientôt, il ne put plus sortir sans le secours de son jeune compatriote, M. de Brugada. Il s'appuyait sur son bras; et, dans les lieux écartés, il s'essayait à marcher seul. Mais, inutiles efforts ! il n'avait plus de jambes. Il entrait alors dans de grandes colères. « Quelle

humiliation! A quatre-vingts ans, s'écriait-il, on me promène comme un enfant! Il faut que j'apprenne à marcher! » Il reprenait sa promenade d'assez mauvaise humeur; et si, par malheur, son ami faisait alors trop ostensiblement les signes au moyen desquels ils s'entendaient, c'était, pour l'irascible vieillard, nouveau sujet de colère. « Ne pouvez-vous, disait-il alors, faire vos signes plus discrètement; là, sur mon bras? Prenez-vous plaisir à faire voir à tout le monde que le vieux Goya ne peut plus ni marcher ni entendre? »

Le jeune ami de Goya allait quelquefois faire de la musique chez lui; — mais le pauvre vieillard avait beau faire, aucun son ne pouvait parvenir à son oreille. Il avait été fou de musique, et tous les instruments de Sax réunis n'auraient pu maintenant ébranler son tympan endurci! Une fois, il crut avoir trouvé une idée. Il va au piano, pose ses mains sur les cordes, et comme si leurs vibrations devaient lui communiquer le son, il dit à son ami : Un accord, un accord! Mais le frémissement des cordes lui apprend seul qu'on a touché le clavier. Rien, rien, dit-il tristement, en allant s'asseoir. — Cette scène touchante ne vous rappelle-t-elle pas le vieux

Buonarotti, devenu aveugle à cent ans, et promenant, pour en ressaisir les beautés, ses puissantes mains sur les fragments antiques dont il avait rempli sa demeure.

Au mois de mars 1828, Don Xavier Goya vint voir son père avec sa famille. Cette visite raviva le vieillard, qui en montra un grand contentement. Mais l'heure était venue. Le 15, après son dîner, Goya ressentit une de ces atteintes inexorables qui mettent fin d'habitude aux jours des octogénaires robustes. Il perdit bientôt le sentiment, et mourut dans la nuit du 16 mars, entouré des siens et de la famille Weiss, la tête appuyée sur la poitrine de son jeune ami, M. de Brugada [13].

Goya est mort comme il avait vécu, — en libre penseur; — mais il n'eut pas du moins ce fol orgueil qui pousse certains hommes à faire à l'heure suprême de lamentables professions de principes, comme si le monde entier avait l'oreille à leur chevet.

Les funérailles de Goya eurent lieu néanmoins avec grande pompe dans l'église de Notre-Dame. Tous les Espagnols réfugiés, tous les artistes, et un grand nombre de personnages de la ville, accompagnèrent le peintre de Charles IV à l'asile

des trépassés. Quatre émigrés libéraux : un ancien député aux Cortès de 1823 ; D. Pio de Molina, l'ancien maire de Madrid; un compatriote de Goya, l'un des plus vaillants défenseurs de Sarragosse ; et M. de Brugada, — tenaient les coins du poêle. — Le corps reçut l'hospitalité dans la tombe d'un ami, en attendant que l'Espagne réclamât cette illustre poussière [14].

Une modeste pierre, autour de laquelle de folles herbes poussent en liberté, dans un coin obscur d'un cimetière étranger ; une inscription latine tracée par la main pieuse d'un ami, — voilà donc tout ce qui reste de ce puissant vieillard qui a senti battre dans sa poitrine le cœur d'un peuple et qui a vécu dans l'intimité de plusieurs rois ! Non, je me trompe ; et si, comme Goya a osé l'affirmer autrefois, il n'y avait rien au delà du tombeau, nous ne trouverions pas au fond de nos cœurs le culte si doux et si vivace des gloires posthumes, et nul ne songerait à élever la voix pour parler aux vivants des grands hommes qui ne sont plus !

FIN.

NOTES.

NOTES.

Note 1. — En 1856, je crois, une vente de tableaux provenant de deux galeries de Madrid, très-connues, devait avoir lieu à la salle Drouot. Parmi ces tableaux, il y en avait 80 qu'on attribuait à Goya, et dont les titres indiquaient une collection peinte des *Caprices* : on supposait alors que le vieux Goya avait gravé son œuvre d'après ces toiles. L'annonce de cette vente produisit grand émoi chez les artistes et les gens de lettres; mais l'on avait compté sans les connaisseurs, et l'un d'eux découvrit fort à propos qu'un pinceau exercé avait tout simplement copié les 80 *Caprices*, en s'efforçant de rendre la couleur et la manière du maître : telle, en effet, était l'origine de cette collection. Le vendeur fut mis en demeure de retirer ses copies de la vente, ou de dire la vérité. Il aima mieux faire acheter la collection pour son compte et payer les frais de ce simulacre de vente. L'enchère monta à 3,450 fr. : c'eût été peu pour des originaux.

N° 2. — Don Xavier Goya est mort à Madrid en 1855, laissant un seul fils, Don Mariano Goya y Goicoechea, qui porte aujourd'hui le titre de marquis del Espinar.

N° 3. — La *Casa de Campo* de Goya est restée dans sa famille; elle appartient aujourd'hui au marquis del Espinar.

N° 4. — Ce beau portrait a été peint en 1798. Il est actuellement à Paris, chez M. Guillemardet, fils de l'ambassadeur.

N° 5. — M. Carderera, peintre à Madrid, et auteur d'un article biographique sur Goya, a un exemplaire de cette eau-forte. Zéan Bermudez, l'auteur du *Dictionnaire des Peintres espagnols*, a possédé le dessin à la sanguine qui a servi à l'exécution de la gravure.

N° 6. — « On connaît deux tirages des *Caprices* de Goya, qui se distinguent par la couleur de l'encre : celle de la première édition est plus rousse; la seconde édition a été faite sous la direction de M. Estève, excellent graveur, à qui l'on doit l'estampe de *Moïse frappant le rocher*, d'après Murillo. Un bel exemplaire des *Caprices*, relié en maroquin rouge, s'est vendu 150 fr. à la vente des livres de M. Sampayo, en 1842. » (*Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1re année, 1842, p. 137.)

N° 7. — Ces planches sont à Madrid, chez M. R. G. ***, qui possède, en outre, 300 dessins originaux de Goya, crayons, sépias, croquis à la plume, et quelques-uns des beaux tableaux que conservait Don Xavier Goya.

N° 8. — M. de Brugada est aujourd'hui l'un des peintres de la reine. C'est le Gudin de la Péninsule. Il a, au Palais, dans les appartements de la reine, deux fort belles marines : le *Combat de Trafalgar* et l'*Arrivée de Christophe Colomb à l'île del Salvador*. Nous devons à l'exquise obligeance de M. de

Brugada de précieux renseignements sur la vie de Goya. Nous lui offrons ici le témoignage de notre gratitude.

Nº 9. — Rosario Weiss était âgée de neuf ans quand elle vint à Bordeaux, avec sa mère, à la suite du grand artiste : elle fut comme la fille adoptive de Goya. Il avait pris des dispositions pour assurer son avenir, mais la mort le surprit sans qu'il eût pu les régulariser ; de sorte que cette famille, si dévouée à sa vieillesse, se trouva abandonnée et sans soutien. Élevée au milieu des croquis de Goya, et sentant déjà poindre en elle une irrésistible vocation, Rosario voulut être peintre, elle aussi. Elle fut placée dans l'atelier de M. Vernet, un membre obscur et inconnu de la nombreuse famille des Vernet, qui, à Bordeaux, a donné son nom à la fabrication des tapis peints. De cet atelier, où elle resta deux ans, Rosario passa dans celui de M. Lacour, qui dirigeait alors, je crois, les travaux artistiques de l'établissement de M. Vernet.

Les rares dispositions de la jeune artiste reçurent une habile et forte direction. Homme de goût et de science, professeur sévère et ayant autorité, M. Lacour développa chez sa jeune élève le sentiment du beau, le respect de son art. Chose curieuse, Rosario se passionna pour le style, le dessin, la correction, et pourtant elle était née avec le tour d'esprit, la vivacité d'impression, l'indépendance de Goya, et elle avait vu le vieux maître à l'œuvre ! Rosario avait l'esprit orné, l'âme poétique, ardente. Elle savait par cœur les poètes de son pays, et elle crayonnait leurs meilleurs vers sur les marges de ses dessins : elle avait connu Moratin chez Goya.

Rosario ne quitta l'atelier de M. Lacour que pour retourner à Madrid : elle pouvait voler de ses ailes. — Nous connaissons un grand nombre de dessins, de lithographies, et quelques portraits qu'elle a exécutés avant son départ. Ce sont des œuvres

sans conséquence, où ses qualités apparaissent en germe. A Madrid, elle se fit connaître par des copies remarquables des peintures du Musée, et par quelques tableaux originaux. Vers 1841, elle fut nommée professeur de dessin de la Reine et de l'Infante.

La fortune souriait à la jeune artiste, lorsqu'en 1843, un jour qu'elle sortait du Palais, elle trouva la rue agitée par je ne sais quel mouvement populaire. Croyant à une émeute, elle s'enfuit, éperdue, terrifiée. En proie à une fièvre ardente, elle réclama les soins de la médecine; mais au bout de quelques jours, le mal n'ayant pu être conjuré, elle succomba dans tout l'éclat de son talent, de sa jeunesse et de sa beauté.

Il y a au Musée de Bordeaux un petit tableau de Rosario Weiss, intitulé : *Sylphide.* C'est une demi-figure de femme. La tête, rose et délicate, est couronnée de fleurs et de boucles de cheveux blonds. Une tunique blanche et légère, deux ailes diaphanes forment tout l'ajustement de la Sylphide. Elle a les mains élevées, un doigt sur la bouche. Tout cela est tendre, frais, transparent. Il semble que si l'on soufflait sur la toile, cette charmante image se dissiperait comme une vapeur impondérable. C'est le portrait de l'artiste : on ne peut rêver plus délicieuse figure. Soit hasard ou autre cause, l'œil et la bouche rappellent Goya. Ce tableau est signé : ROSARIO WEISS, 1840.

Rosario a très-habilement lithographié le portrait de Goya, d'après Don Vicente Lopez, et le sien propre, qui ressemble parfaitement à la *Sylphide.* Elle a, toute jeune encore, en 1826, crayonné un petit portrait de Goya. Nous possédons ce naïf croquis.

N° 10. — Ces lithographies ont été tirées à 300 exemplaires; l'édition complète fut livrée à M. J. Galos. J'en possède de très-bonnes épreuves qui m'ont été données par un artiste

bordelais, M. S. Gorin. Avant d'être un aquarelliste hors ligne et un peintre de talent, M. Gorin s'est occupé lui-même avec succès de travaux lithographiques.

N° 11. — C'est le portrait de M. Gaulon, lithographe. Ce portrait a été donné, il y a dix ans, avec quelques-unes des autres lithographies de Goya, à M. E. Delacroix. M. Gaulon a imprimé tous les dessins lithographiques de Goya.

N° 12. — Ainsi que nous l'avons dit plus haut, Rosario Weiss a laissé une très-bonne lithographie de ce portrait, qui fut distribuée, à un très-petit nombre d'exemplaires, aux amis de Goya.

N° 13. — M. de Brugada hérita de la dernière palette de Goya. Il en fit hommage, plus tard, au Lycée de Madrid, et l'accompagna d'un tableau représentant le modeste tombeau du maître. Cette palette, entourée d'un rameau d'or, est placée, avec le tableau, dans la salle principale du Lycée.

N° 14. — Le corps de Goya a été déposé dans le tombeau de la famille de Goicoechea, à laquelle Don Xavier Goya, fils de l'artiste, était allié. — Ce tombeau est situé au fond et sur le bord de l'allée d'entrée de la Chartreuse de Bordeaux, en face du monument élevé à M. Jacques Galos, comme si la mort eût voulu placer auprès du peintre un des amis de ses derniers jours.

Haut de deux mètres environ, le tombeau est de forme cylindrique. Il est entouré d'une grille de fer. Entre la grille et la pierre, l'herbe croît touffue et inculte : le délaissement est complet.

Quatre plaques de marbre, séparées par des torches renver-

sées, revêtent le tombeau. Le sommet est surmonté d'une modeste croix de fer, et entouré de petites figures symbolisant la douleur.

Sur la plaque antérieure, on lit : *Sepultura de la familia de Goicoechea.*

Sur l'une des plaques latérales, une inscription espagnole indique que le tombeau a été érigé, par l'amour filial, à la mémoire de Don Martin Miguel de Goicoechea.

Sur la plaque opposée, on lit l'inscription suivante, écrite par Don Pio de Molina, ancien maire de Madrid, et, comme on sait, ami de Goya. Nous la reproduisons textuellement, avec son orthographe et son naïf enthousiasme :

HIC JACET
FRANCISCUS A GOYA ET LUCIENTES
HISPANIENSIS PERITISSIMUS PICTOR,
MAGNAQUE SUI NOMINIS
CELEBRITATE NOTUS,
DECURSO, PROBE, LUMINE VITÆ,
OBIIT XVI KALENDAS MAII,
ANNO DOMINI
M. DCCC. XXVIII.
ŒTATIS SUŒ.
L XXXV.

R. I. P.

Les cendres de Goya resteront-elles toujours dans ce tombeau d'emprunt ? J'oserais affirmer que non, si la reine Isabelle II, qui honore les beaux-arts de sa haute sympathie, apprenait que l'ami et le peintre de ses illustres aïeux n'a pas, dans son pays, un pierre où reposer ses restes.

OUVRAGES DE GOYA.

OUVRAGES DE GOYA.

ESSAI DE CATALOGUE.

Les documents nous manquent pour donner un Catalogue complet des ouvrages de Goya. Nous avons pensé néanmoins faire une chose utile en groupant ici les titres des ouvrages que nous avons eus sous les yeux et les titres que nous avons pu recueillir dans divers catalogues. Les limites de notre travail ne nous permettent pas de décrire chaque ouvrage; mais si ce relevé sommaire peut donner une idée de l'importance de l'œuvre de Goya, et servir plus tard à la formation d'un Catalogue dont tous les éléments ne se trouvent pas à Madrid, nous aurons atteint le but que nous nous proposons.

Peintures murales.

Sujets religieux, fresques : Coupole de l'église Saint-Antoine de La Floride, près Madrid. — Cloîtres de la cathédrale de Tolède. — Coupole et voûtes de l'église de Notre-Dame del Pilar, à Saragosse.

Sujets divers, fresques : Plafonds du ministère de la Marine, ancien Palais du prince de la Paix : compositions allégoriques.

— Villa du duc d'Osuna, comte de Benavente, à deux lieues de Madrid : scènes populaires. — Villa du marquis del Espinar, sur les bords du Manzanares, ancienne résidence d'été de Goya : scènes de mœurs locales.

Tableaux.

Sujets religieux : Jésus livré par Judas, Salle capitulaire de Tolède. — Sainte Justine et sainte Ruffine, Sacristie de la cathédrale de Séville. — La Communion de saint Joseph de Calasanz, Église des Écoles chrétiennes, Madrid. — Saint François de Borja faisant ses adieux au monde, et un Possédé, Cathédrale de Valence. — Un Christ et un autre tableau de saint François, exécutés pour l'ancien couvent des Cordeliers. — La Vierge Marie, Église de Chinchon.

Sujets historiques, batailles, portraits d'apparat : L'Infant don Luis et sa famille, appartient aux comtes de Chinchon. — Charles IV au milieu de sa famille ; l'artiste s'est placé lui-même dans un coin du tableau. — Portraits équestres de Charles IV et de la reine doña Maria Luisa, costume de colonel des gardes (Musée de Madrid). — Grand portrait équestre de Ferdinand VII, Académie de Saint-Ferdinand. — Portrait du roi Joseph (1812). — Portrait en pied du comte Florida Blanca, ministre de Charles III. — Portrait de M. Guillemardet, ambassadeur de la République (1798). — Annibal, tableau exécuté à Parme en 1771, pour un concours. — Une Bataille et une scène de massacre du 2 mai, Antichambre du Musée de Madrid. — Bataille dans les montagnes, peint à Bordeaux sur papier.

Sujets de fantaisie, peintures de genre, portraits : Un Picador, une Loge aux courses, Études de nature morte (Musée de Madrid). — Femme couchée en costume de maja, un Auto-

da-fé, *El entierro de la Sardina,* Portrait en pied de la Tirana, une Maison de fous (Académie de Saint-Ferdinand). — Courses de taureaux (même Académie), sujet favori de l'artiste : on en trouve des reproductions, en grand nombre, dans les collections de Madrid, de Londres et de Bordeaux. — Un Enterrement, Dernière prière d'un condamné, Manolas au balcon, Femmes de Madrid, Forgerons, Lazarille de Tormes, Portrait de Goya, Portrait en pied de la duchesse d'Albe; ces huit tableaux faisaient partie de l'ancienne galerie d'Orléans : ils ont été remis aux héritiers de Louis-Philippe. — Petits tableaux de la villa du duc d'Osuna : Scènes de mœurs. — Bandits arrêtant une berline; à Bordeaux, chez M. C. de Balmazeda. — La Parque; à Bordeaux, chez M. Brown; variante du n° 44 des *Caprices.* — La Gourmandise, figure allégorique. — Un Chien. — Tableaux de nature morte. — Abolition de l'ordre des Jésuites; composition allégorique. Répétition du même sujet. Ces deux tableaux ont figuré dans la vente Baroilhet (1852). — Le Mort froqué. — Une vieille Femme à sa toilette; à Bordeaux, chez M. Lacour; réminiscence du n° 55 des *Caprices.* — Une Halte de bohémiens. — Le docteur Arrieta offrant un cordial à Goya, malade. — Le Mariage burlesque. — Portrait de la duchesse d'Albe, plusieurs fois répété; portraits de Bayeu, peintre de Charles III (à Paris); de la marquise de S.***, du général Urrutia, du naturaliste Azara, de l'architecte Villanueva, de Maiquez; de M. J. Galos, à Paris; de Don Muguiro, du poète Moratin, de D. Joseph Pio de Molina, ancien maire de Madrid; les quatre derniers ont été exécutés à Bordeaux. — Cinq portraits de l'artiste, peints par lui-même à diverses époques de sa vie et dans divers costumes.

Gravures, Lithographies, Dessins.

Gravures : Les *Caprices,* 1 vol. in-4°; 80 planches, eau-

forte et aqua-tinte ; haut. 18 à 21 cent., larg., 15 cent. Il y a eu deux tirages : voir plus haut la note 6. — La Taureaumachie, 1 vol. oblong ; 33 planches, eau-forte et aqua-tinte ; haut. 20 cent., largeur 30 cent., numérotées au coin droit. La première édition, sans titre, accompagnée d'une table explicative ; dans la deuxième (1855), les titres ont été placés au bas de chaque planche. — Les Misères de la guerre, 80 planches, eau-forte et aqua-tinte ; haut. 13 cent., largeur 21 cent. Il n'en existe qu'un exemplaire complet chez M. Carderera, Madrid. Les planches ont été conservées ; elles appartiennent à M. R. G., de Madrid. — Philippe IV, la reine D. Margarita, la reine Isabelle de Bourbon, Don Gaspar de Guzman, comte d'Olivarès ; Philippe III. Ces cinq gravures ont été exécutées à l'eau-forte, d'après les tableaux de Velazquez, ainsi que celles qui suivent ; haut. 37 cent., larg. 31 cent. — L'Infant Balthazar Carlo, fils de Philippe IV, eau-forte ; haut. 35 cent., largeur 22 cent. — L'Infant d'Espagne, eau-forte et aqua-tinte ; haut. 25 cent., largeur 13 cent. —Velazquez faisant le portrait de l'Infante doña Margarita, tableau connu sous le nom de *las Meninas ;* grande eau-forte, tirée à deux ou trois exemplaires seulement. M. Carderera en possède un. — Deux nains de Philippe IV, eau-forte ; haut. 21 cent., larg. 15 cent. Ésope, eau-forte ; haut. 30 cent., larg. 22 cent. Menippe. Barbarroxa, eau-forte et aqua-tinte ; haut. 26 cent., larg. 14 cent. — Bacchus. — Zéan de Bermudez, dans son *Dictionnaire des Peintres,* cite quelques autres tableaux que l'artiste aurait gravés d'après Velazquez ; mais ces planches ne sont pas parvenues jusqu'à nous.

L'œuvre gravé de Goya se complète par quelques pièces détachées, notamment : Une Scène d'Inquisition, un Saint François de Paul, une Fuite en Égypte, un Saint Isidore, une grande Scène populaire, une Mascarade. Ces pièces sont rares et peu connues.

Lithographies : Cinq courses de taureaux ; haut. 31 cent., larg. 41 cent. — Un Duel ; haut. 22 cent., larg. 20 cent. — Un portrait de M. Gaulon, lithographe. — Les Bohémiens ; haut. 15 cent., largeur. 20 cent. — Toutes ces lithographies ont été crayonnées, à Bordeaux, de 1825 à 1826.

Dessins, croquis, miniatures : Les dessins de Goya, quoique très-nombreux, sont peu répandus : ils sont réunis dans quelques mains. Nous avons déjà dit que M. R. G. ***, de Madrid, en a plus de 300 : crayons, sépias, etc. M. V. Carderera en a aussi beaucoup et de très-curieux. Mme W. en a une collection, dont les principales pièces sont certifiées par M. Madrazo. Enfin, ceux que possédait Zéan Bermudez sont en Angleterre. — Quant aux miniatures de Goya, nous avons expliqué pourquoi elles sont à peu près inconnues : l'artiste en les exécutant ne travaillait pas pour la postérité.

BIBLIOGRAPHIE.

Magasin pittoresque, 1834, p. 324. — L'*Artista*, Madrid, V. Carderera, 1835. — Les *Musées d'Espagne*, L. Viardot, 1839. — Le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, article critique par T. Gautier ; catalogue par C. Piot, 1842, p. 337. — *Bulletin de l'alliance des arts*, 1842, t. I, p. 94. — L'*Encyclopédie du XIXe siècle*, 1851, t. XIII, p. 631. — *Archives de l'art français*, 1851-1852, p. 319, Paul Mantz. — *Dictionnaire de la conversation*, 2me édit., t. X, p. 414, Paul Mantz. — *Nouvelle Biographie générale*, Didot, 1857, t. XXI, p. 514, C. Brunet — Le *Présent*, revue, octobre 1857, p. 188, Ch. Baudelaire. — *Revue encyclopédique*, t. L, p. 329. — *Dictionnaire des peintres espagnols*, Zéan Bermudez.

BORDEAUX. — TYP. G. GOUNOUILHOU, PL. PUY-PAULIN.

DO NOT REMOVE

OR

MUTI[redacted]

